

TAMPEREEN YLIOPISTO

Aino Alasmaa

”MIKÄ MEIHIN ON MENNYT? SOTA?”

– SODAN KUVAAMINEN SUOMALAISESSA TALVI- JA JATKOSODAN AIKAISESSA  
ELOKUVASSA

---

Historian pro gradu -tutkielma

Tampere 2017

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

ALASMAA, AINO: ”Mikä meihin on mennyt? Sota?” – Sodan kuvaaminen suomalaisessa talvi- ja jatkosodan aikaisessa elokuvassa

Pro gradu -tutkielma, 91 s.

Historia

Joulukuu 2017

---

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan, miten sotaa kuvataan suomalaisissa talvi- ja jatkosodan aikaisissa pitkissä näytelmäelokuviissa. Sota-ajan elokuva on perinteisesti etenkin vanhemmassa tutkimuksessa nähty viihteenä, joka pyrki ennen kaikkea tietynlaiseen todellisuuspakoisuuteen. Kuitenkin elokuva saattoi käsitellä myös ajankohtaista sotaa. Tässä tutkielmassa on elokuva-analyysin kohteena neljä aikakauden elokuvaa, joissa sota nousee keskeiseksi teemaksi: *Niin se on poijaat!* (1942), *Jees ja just* (1943), *Kirkastettu sydän* (1943) sekä *Suomisen Olli yllättää* (1945). Tutkimuksessa tarkastellaan, millaisen kuvan sodasta nämä elokuvasta antavat, mutta myös pohditaan, miksi tämä kuva on sellainen kuin se on. Esille nousee niin eroavaisuuksia kuin samankaltaisuuksiakin eri elokuvien sotakuvauksien välillä.

Sotaa käyvässä Suomessa elokuvat nousivat merkittävän viihdemuodon asemaan, kun muita mahdollisuuksia huvitteluun ei juuri ollut. Elokuvia tuotettiin verrattain paljon ja ne myös löysivät yleisönsä. 1930-luvulla oli syntynyt ajatus kansallisesta elokuvasta, siitä, että suomalainen elokuva saattoi erityisen hyvin kuvata juuri suomalaisuutta ja olla näin suunnattu ennen kaikkea suomalaisille katsojille. Sodan syttyttyä elokuva sai tällaisen kansallisuuden kuvittamisen lisäksi merkityksen tärkeänä mielialanhoitajana. Elokuvasta muistutti, että elämässä oli muutakin kuin sotimista, ja piristi ihmisten mieliä ankeiden aikojen keskellä. Toisaalta elokuva oli myös omanlaistaan propagandaa, joka kannusti kansalliseen yhtenäisyyteen ja pyrki kääntämään katsojan huomion pois ikävistä asioista. Tällaiset elementit näkyvät myös tässä tutkimuksessa analysoitavissa elokuvissa.

Tutkimuksessa nousee esille ensinnäkin elokuvien komediallinen, viihteellinen sotakuvaus. Armeijamaailmaan sijoittuvissa komedioissa sotaa käsitellään iloisesta näkökulmasta, eikä sen ikäviä puolia juuri huomioida. Keskiöön nousevat hauskat hahmot ja heidän sotaseikkailunsa. Iloisuuden korostamisesta huolimatta näissä elokuvissa näkyy myös selkeän propagandistinen ote. Paitsi että ne kannustavat iloisuuteen ja reippauteen sodan edessä, luodaan niissä myös tietynlaista mielikuvaa niin suomalaisista kuin vastapuolta edustavista venäläisistäkin. Suomalaiset esiintyvät pääosin reippaina ja sotilaallisina, kun taas viholliset kuvataan jokseenkin hölmöinä ja outoina hahmoina.

Toisaalta sotaa saatettiin elokuvassa käsitellä myös vakavammasta näkökulmasta. Melodramaattinen, sodan suruihin keskittyvä elokuva saattoi olla omanalaistaan mielialanhoitoa siinä missä iloinen komediakin. Se auttoi katsojaa käsittelemään sotaan liittyviä ikäviä asioita nostamalla ne esille piilottelun sijaan. Analyysissa nousee esille myös isänmaallisuus ja kansallinen yhtenäisyys: elokuvan sota herättää ihmisissä ylvään kansallistunteen ja tuo kaikki suomalaiset yhteen taistelemaan maansa puolesta. Sota esiintyy suuren surun ja menetyksen lähteenä, mutta nämä murheet myös ylevöittävät ihmisen ja velvoittavat häntä jatkamaan taistelua.

Lopuksi tutkimuksessa tarkastellaan, miten sotaa kuvattiin elokuvassa, kun rauhan aika oli juuri ja juuri saavutettu. Aikakaudella vallitsi yleinen sodanjälkeinen apeus ja pelko ihmisten moraalin rappeutumisesta, ja näitä aiheita käsiteltiin paljon myös elokuvissa. Tutkimuksen elokuva-analyysissa sota näyttäytyy kaikin puolin ikävänä asiana, mutta ratkaisu sen tuomiin ongelmiin on yksilön oma hyvä käytös ja ahkera työnteko. Tällöin myös koko yhteisön siirtyminen sodasta rauhanaikaan on mahdollinen. Sodan ongelmien ratkomisen lisäksi keskeiseksi nousee toiveikas tulevaisuudenusko: Suomi tulee vielä pääsemään yli kaikesta murheesta, jonka sota on aiheuttanut.

# SISÄLLYS

1.	JOHDANTO .....	1
1.1.	Tutkimuskysymys .....	1
1.2.	Elokuva historiantutkimuksen lähteenä.....	5
1.3.	Käsitteitä .....	7
1.4.	Aikaisempi tutkimus ja keskeinen kirjallisuus .....	8
1.5.	Tutkimusaineisto .....	10
1.6.	Tutkielman rakenne.....	12
2.	SOTAVUOSIEN SUOMALAINEN ELOKUVAKULTTUURI.....	14
2.1.	Aika ennen sotia .....	14
2.2.	Sota syttyy.....	16
2.3.	Eskapistinen romanssi ja muut sota-ajan elokuvagenret .....	19
2.4.	Propagandaa ja mielialanhoitoa.....	22
3.	ILOINEN JA KEPEÄ SOTA.....	26
3.1.	Yhtenäistävät sotilaskomediat .....	26
3.2.	Niin se on poijaat! (1942) Viihdyttävä ja humoristinen sota.....	29
3.3.	Sotapropagandaa viihteen varjossa .....	33
3.4.	Jees ja just (1943) – sota hauskana seikkailuna.....	39
3.5.	Oudot ja typerät viholliset .....	44
4.	VAKAVA JA ISÄNMAALLINEN SOTA.....	52
4.1.	Surullinen sotaelokuva sodassa .....	52
4.2.	Kirkastettu sydän (1943) ja sodan kohtalonomainen suru.....	55
4.3.	Sota isänmaallisuuden ja yhtenäisyyden herättäjänä .....	61
5.	SODANJÄLKEINEN SOTA.....	67
5.1.	Sodan jälkeiset ongelmat elokuvissa .....	67
5.2.	Suomisen Olli yllättää (1945) ja sodan ongelmien ratkaiseminen .....	69
5.3.	Katse kohti tulevaa .....	76
6.	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	81
	LÄHTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS .....	86

## 1. JOHDANTO

”Sano, mikä meihin on mennyt? Sota?” kysytään vuoden 1945 kotimaisessa elokuvassa *Suomisen Olli yllättää*. Kohtauksessa kaksi jatkosodan rintamalta palannutta teinipoikaa pohdiskelee, miksi heidän elämänsä on viime aikoina täyttänyt ahdistus ja masennus, vaikka rauha on palannut Suomeen ja kaiken pitäisi päällisin puolin olla hyvin. Sotako vaikeuksiin on syynä?

Fiktiivisten elokuvahahmojen lisäksi Suomen vuosina 1939–1945 käymät sodat vaikuttivat myös itse elokuvaan. Talvisota oli sen verran lyhyt, että se lähinnä vain keskeytti elokuvien teon Suomessa tuomatta alaan juuri muita muutoksia. Sen sijaan pitkäkestoisempi jatkosota aiheutti sen, että elokuvantekijöidenkin oli jollain tapaa reagoitava poikkeustilaan. Elokuvia pyrittiin tekemään vähintään samaan tahtiin kuin ennenkin, mutta sellaisista aiheista, jotka eivät liikaa muistuttaisi katsojia ahdistavasta nykymenosta. Yleiseen suosioon tulivat eskapistiset, mahdollisimman paljon arkitodellisuudesta eroavat elokuvat, jotka mahdollistivat sodan unohtamisen edes elokuvateatterin pimeydessä vietettyjen hetkien ajaksi – siitäkin huolimatta, että kotimaisen elokuvan yksi merkittävimmistä piirteistä oli jo alusta asti ollut tietynlainen pyrkimys realismiin. Kun sota oli lähellä ja vaikutti kaikkien elämään enemmän tai vähemmän, ei siitä ollut tarpeen saada muistutusta enää elokuvateatterikäynneillä.<sup>1</sup>

Pääosin sota-ajan elokuva noudattaakin tätä kaavaa, ja suurimmasta osasta aikakauden elokuvista on mahdollista lukea sodan ajankuvaa lähinnä rivien välistä. Kuitenkaan sotaa ei aivan kokonaan piilotettu elokuvien maailmasta, vaan myös poikkeuksia yleisestä eskapistisesta linjasta löytyy. Sota saatettiin tuoda lähelle katsojaa niin huumorin kuin vakavan draamankin kautta. Propagandasävytteiset sotilaskomediat saattoivat houkuttaa naureskelemaan sodan ilmiöille ja etenkin viholliselle, kun vakavammat draamat saivat katsojan herkistymään kuvaamalla niitä vaikeuksia ja murheita, jotka olivat jokaiselle arkitodellisuudesta tuttuja. Olivat elokuvat sitten varsinaisesti realistisia kuvauksia sodasta tai eivät, ottivat ne kuitenkin aiheensa todellisuudesta. Näin ollen ne antavat jonkinlaisen käsityksen siitä, miten sotaan ehkä tuona aikana suhtauduttiin.<sup>2</sup> Mutta millaiselta sota kaiken kaikkiaan näytti sotaa käyvän Suomen valkokankaalla?

### 1.1. Tutkimuskysymys

Tämä tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, miten sotaa on kuvattu suomalaisissa elokuvissa talvi- ja jatkosodan aikana. Sodalla tarkoitan tässä tutkimuksessa nimenomaan tuolloin ajankohtaisia talvi-

---

<sup>1</sup> Honka-Hallila 2002, 258.

<sup>2</sup> Honka-Hallila 2002, 258.

ja jatkosotia, en esimerkiksi menneitä tai mielikuvituksesta kumpuavia fiktiivisiä sotia. Tutkimuksen pääasiallisena tarkoituksena on siis tutkia, miltä sota sota-aikana näytti valkokankaalla, mutta myös pohtia, miksi tällaiseen kuvaan on päädytty. Millä tavalla elokuvien teko aika on vaikuttanut siihen, että sotaan liittyviä asioita kuvataan niin kuin kuvataan?

Vuosina 1940–1944 valmistui kaiken kaikkiaan 88 pitkää näytelmäelokuvaa<sup>3</sup>, mikä on tietysti huomattava määrä sodan kaltaisen elämää hankaloittavan poikkeustilan vallitessa. Tähän tutkimukseen olen valinnut näistä elokuvista lähemmän analyysin kohteeksi kaikkiaan neljä elokuvaa, joissa näen tutkimuskysymyksenä olevan sodan olevan yksi keskeisimmistä teemoista. Vaikka valtaosa aikakauden elokuvista pyrki pikemminkin piilottamaan sotaan liittyvät asiat kuin erityisesti osoittamaan niitä sormella, ei tässä tutkimuksessa suinkaan ole mukana kaikkia sotaa kuvaavia elokuvia, jotka sota-aikana valmistuivat – varsinkin, kun se, mitä voidaan pitää sodan kuvaamisena, on lopulta jokseenkin liukuva käsite. Tässä tutkimuksessa mukana olevat elokuvat eivät näin ollen ehkä anna täysin kattavaa kuvaa aiheestaan, mutta luovat kuitenkin jonkinlaisen käsityksen siitä, millaisena sota suomalaisessa elokuvassa kuvattiin.

Pääasiallisesti kuitenkin valikoin tutkimukseen elokuvia, joiden voi nähdä kuvaavan sotaa konkreettisemmin kuin pelkän juonen historiallisen ajoituksen tai rivinvälitulkintojen kautta. Tutkimuksen elokuvissa sota on joko tapahtumien keskipiste tai sitten se luo kehyksen, jonka varaan juoni on rakennettu: niiden tapahtumat sijoittuvat rintamalle, päähenkilöt tai heidän läheisensä sotivat, sotatapahtumat käynnistävät juonenkulun ja niin edelleen. Elokuvat valikoituivat mukaan toisaalta samankaltaisuuksiensa, toisaalta eroavaisuuksiensa vuoksi. Tiedetyt teemat, kuten isänmaallisuus ja propagandaisuus, toistuvat niistä melkein kaikissa, mutta jokaisella on myös omanlaisensa tapa lähestyä aihettaan, oli se sitten komediaan tai draamaan pohjautuva. Pyrkimyksenä on siis ollut valita erilaisia genrejä edustavia sotaelokuvia, jolloin aiheen monipuolisempi tarkastelu on mahdollista. Kaikki tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena olevat elokuvat olivat myös varsin suosittuja ilmestymisaikanaan tai vaihtoehtoisesti pohjautuivat pidettyihin hahmoihin ja heistä kertoviin tarinoihin. Tämäkin tekee niistä mielenkiintoisia tutkimuskohteita: suosituiksi nousseiden elokuvien on täytynyt kuvata sotaa tavalla, jonka moni ihminen on kokenut kiinnostavaksi tai muuten vain merkitykselliseksi. Jokaisen tutkimuksen elokuvan on myös valmistanut joko Suomen filmitoimisto tai Suomi-filmi, jotka yhdessä olivat aikakauden suurimmat ja merkittävimmät kotimaiset elokuvayhtiöt. Elokuvat ovat siis sellaisia, joiden voi ajatella olleen isolle yleisölle suunnattuja ja jotka ovat jo lähtökohtaisesti saaneet näkyvyyttä kotimaisessa elokuvakulttuurissa.

---

<sup>3</sup> Eriksson 1995, 84.

Tutkimuksessa mukana olevat elokuvat ovat ilmestymisjärjestyksessään *Niin se on, poijaat!* (1942), *Jees ja just* (1943), *Kirkastettu sydän* (1943) ja *Suomisen Olli yllättää* (1945). Elokuvien keskeiset juonikuviot ja teemat esitellään lyhyesti luvussa 1.5., mutta tarkemmin niihin pureudutaan varsinaisten käsittelylukujen yhteydessä. Neljän varsinaisena tutkimuskohteena olevan elokuvan lisäksi tässä työssä on analyysien tueksi tarkasteltu myös muutamia muita sota-ajan elokuvia, jotka esitellään aina asiayhteydessä.

Kuten elokuvien vuosiluvuista huomaa, on vanhin tutkimuskohteena oleva elokuva ”vasta” jatkosodan ajalta, vaikka tutkimuksen otsikossa mainitaankin myös talvisodan aika. Näen kuitenkin sotien ajan sen verran yhtenäisenä aikakautena, ettei olisi mielekästä puhua esimerkiksi pelkästään välirauhan ja jatkosodan aikaisista elokuvista. Talvisodan syttyminen vaikutti varsinkin pidemmällä aikavälillä merkittävästi suomalaisen elokuvakulttuurin käytäntöihin. Lyhyen talvisodan aikana saapui Suomessa elokuvateattereihin sitä paitsi vain kaksi elokuvaa, jotka eivät aihepiiriensä puolesta ole oleellisia tutkimuskysymyksen kannalta. Myös elokuvista nuorin, *Suomisen Olli yllättää*, sai ensi-iltansa elokuussa 1945 eli sotien päättymisen jälkeen. Se kuitenkin kuvaa sen verran keskeisesti sodan aikaisia tunteja, että katson mielekkääksi myös sen liittämisen tutkimukseen. Elokuvia tutkittaessa on tietysti otettava huomioon myös se, että pelkkä ensi-ilta ei kerro koko totuutta elokuvan valmistusajankohdasta, vaan sen tekoprosessi saattaa ulottua hyvinkin joustavasti kauemmas menneisyyteen. Näin ollen myös elokuvan *Suomisen Olli yllättää* voi vielä nähdä olevan sen verran lähellä sota-aikaa, että sen teossa ovat vaikuttaneet aikakauden yleiset konventiot. Ylipäätään aikakausien rajojen luominen historiantutkimuksessa on sitä paitsi aina jokseenkin keinotekoisia. Mikään aikakausi ei ole syntynyt tyhjiössä, vaan sitä edeltävissä ja tulevaisuudessa on myös mahdollista nähdä samankaltaisia elementtejä.

Tutkimuksessa tarkastelun kohteena ovat nimenomaan pitkät näytelmäelokuvat. Suomessa tuotettiin sotavuosina niiden lisäksi myös muun muassa dokumentteja ja lyhytelokuvia, jotka kuitenkin on rajattu tässä tutkimuksessa ulos. Kuitenkin juuri esimerkiksi dokumenttielokuvia tuotettiin sotavuosina paljon, ja ne olivat aikanaan merkittäviä ajankohtaisen sodan kuvaajia. Elokuvayhtiöiden lisäksi merkittävä dokumenttien tekijä oli myös puolustusvoimat, ja ymmärrettävästi sota oli etenkin näissä elokuvissa pääkohteena.<sup>4</sup> Puolustusvoimat tuotti myös elokuvayhtiöiden rinnalla lukuisia lyhytelokuvia, joista monet olivat niin ikään ajankohtaisiin aiheisiin pureutuvia uutiskatsauksia.<sup>5</sup>

Tässä tutkimuksessa keskitytään kuitenkin fiktiivisiin kuvauksiin sodasta. Fiktiivinen elokuva voi olla yhtä arvokas lähde menneisyyden tarkasteluun kuin todellisuuteen pohjautuva dokumenttikin.

---

<sup>4</sup> Uusitalo 1977, 19.

<sup>5</sup> Uusitalo 1977, 170.

Vaikka dokumentin voi ajatella antavan ”todenmukaisemman” kuvan ajastaan, on sekin kuitenkin vain yksi tulkinta todellisuudesta, ei itse todellisuus. Samoin on fiktiivisen elokuvan laita. Elokuva käsittelevä historiantutkija saattaa pyrkiä valitsemaan ensisijaisesti kohteeseen elokuvan, joka on oletusarvoisesti todenmukaisempi tai realistisempi kuvaus aiheestaan, mutta elokuvan todellisuus on siitä huolimatta aina keinotekoisesti luotu ja vain yksi näkökulma aiheeseen.<sup>6</sup> Elokuvahistoriantutkija Jari Sedergrenin mukaan sodanaikaisen elokuvan ei myöskään tarvitse erikseen ”tulkita” sotaa, luoda siitä esimerkiksi tietynlaista poliittista tai historiallista kuvaa, koska ne ovat joka tapauksessa jo tekoajankohtansa vuoksi väistämätön osa sitä. Elokuvan käsitys sodasta siis ei ole varsinaisesti tekemällä tehty, vaan kiinteä osa aikaansa.<sup>7</sup> Näin ollen fiktiivinenkin elokuva voi olla ”todenmukainen” kuva sodasta siinä missä esimerkiksi dokumenttikin, koska sen esittämät tulkinnat ovat omasta ajallisesta kontekstistaan peräisin. Toisaalta en tässä työssä lähdekään käsittelemään sotia elokuvan kautta, vaan elokuvaa, jossa sota on keskeinen elementti. Näin ollen tärkeää ei ole se, kuinka todenperäisen kuvan tarkastelun kohteena oleva elokuva kulloinkin antaa. Mikä tahansa elokuva voi toimia tutkimuksen kohteena – merkitystä on vain sillä, millaisen tutkimuskysymyksen kautta elokuvaa lähdetään tarkastelemaan.<sup>8</sup> Tässä tutkimuksessa on tarkoitus selvittää, miten sotaa kuvattiin sodanaikaisissa fiktiivissä elokuvissa, eikä merkityksellinen kysymys ole se, kuinka realistinen tämä kuvaus on.

Lähestyn tutkimuskysymystä ennen kaikkea elokuva-analyysin keinoin. Elokuva-analyysin ymmärrän tässä yhteydessä sellaisena, kuin Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg ja Jukka Sihvonen esittävät sen teoksen *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan* esipuheessa, eli ”audiovisuaalisen aineiston jäsentelynä, erittelynä sekä tarkentamisena tulkintatehtävää varten”. Tekstissä huomautetaan myös, että elokuva-analyysi voi tutkimusmenetelmänä olla jokseenkin haasteellinen, koska varsinaisia selkeästi määriteltyjä analyysimetodeja ei sellaisenaan ole olemassa. Analyysimetodien sijaan olisikin kirjoittajien mukaan järkevämpää käyttää sellaisia sanoja kuin ”näkökulma” ja ”lähestymistapa”.<sup>9</sup>

Tässä työssä lähdän erittelemään analyysin kohteena olevia elokuvia etenkin niiden juonen ja kerronnan kautta. Jokainen elokuva on mukana tutkimuksessa, koska sota on niissä keskeinen teema; juonessa se kuitenkin näkyy aina eri tavalla elokuvasta riippuen. Kiinnostavaa on myös, miten ja millaiseen sävyyn elokuva sodasta kertoo. Koko elokuvaa ei luonnollisesti käydä tässä yksityiskohtaisesti läpi, vaan huomio kiinnittyy merkityksellisiksi koettuihin repliikkeihin,

<sup>6</sup> Salmi 1993, 124, 125.

<sup>7</sup> Sedergren 1999 A, 29.

<sup>8</sup> Salmi 1993, 126.

<sup>9</sup> Kinisjärvi, Malmberg, Sihvonen 1994, 7.

kohtauksiin ja juonikuvioihin. Tällaisia voivat olla esimerkiksi kohtaukset, jotka sijoittuvat sotatantereelle tai joissa elokuvan hahmot vain puhuvat sodasta. Tällaisten konkreettisten esimerkkien lisäksi sotaa ja etenkin siihen liittyviä ajatuksia ja asenteita voidaan elokuvissa käsitellä myös symbolisemmalla, piilotetummalla tasolla, jolloin on osattava myös niin sanotusti lukea rivien välistä. Tässä pyrin näkemään myös yleisesti sen näkökulman ja sävyn, jonka kautta elokuva kokonaisuudessaan ottaa sodan kuvaamiseen. Pyrin kiinnittämään huomiota myös toistoon: kiinnostavia ovat elementit, jotka toistuvat elokuvasta toiseen.

Tutkimuksessa tarkastelen analyysin kohteeksi valittuja elokuvia kolmessa eri pääluvussa, joihin olen jakanut elokuvat. Ensimmäisenä käsittelyn kohteena sotaa kuvaavat komediat, joihin lukeutuvat tutkimusaineistosta *Niin se on poijaat!* sekä *Jees ja just*. Näissä elokuvissa sotaa käsitellään päällisin puolin iloisella asenteella musiikin ja huumorin keinoin. Sotaa ei näissä elokuvissa sinänsä nähdä positiivisena asiana, mutta siitä pyritään kuitenkin nostamaan esiin pääosin iloisia ja hauskoja asioita, kun taas ikävyydet jätetään huomiotta. Seuraavassa luvussa käsitellään täysin päinvastaisen asenteen ottanutta elokuvaa *Kirkastettu sydän*, jonka ote sotaan selkeästi vakavampi, surumielisempi ja dramaattisempi. Viimeisenä tarkastelen elokuvaa *Suomisen Olli yllättää*, joka kuvaa sodan ja rauhan välitilaa. Keskeisiä teemoja siinä ovat sodan ongelmien puiminen, mutta myös toiveikkaat tulevaisuudennäkymät.

## 1.2. Elokuva historiantutkimuksen lähteenä

Elokuvan käyttö historiantutkimuksen lähteenä saattaa olla toisinaan haastavaa, koska se on lähteenä sinänsä monimutkaisempi tulkittava kuin esimerkiksi yhden ihmisen laatima kirjoitettu teksti. Elokuvassa on mukana aina useampia tekijöitä – ohjaaja, käsikirjoittaja, näyttelijät, kenties alkuperäisen tarinan laatija ja niin edelleen – jotka väistämättä luovat elokuvasta niin sanotusti moniäänisen kokonaisuuden. Näin ollen elokuvaa ei voi tutkimuksessa lähestyä samalla tavalla kuin lähdettä, josta on erotettavissa vain yksi ääni. Tutkijan on tunnistettava nämä kokonaisessa elokuvassa vaikuttavat useat äänet ja niiden osuus elokuvan luonnissa, etenkin, jos elokuvaa tarkastellaan sen ulkopuolisen kysymyksen kautta. Tällainen tarkastelu tuo myös näkyville elokuvan ja sitä ympäröivän yhteiskunnan suhteen.<sup>10</sup> Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi toteaaakin, että yksittäinen elokuva ei ole vain yksi lähde, vaan useampia kerralla. Elokuvasta voidaan erottaa

---

<sup>10</sup> Salmi 1993, 120-121.



useampia ”puhujia”, ja siksi sille voidaankin esittää lukuisia erilaisia kysymyksiä näkökulmasta riippuen. Tämä monimuotoisuus on hyvä ottaa huomioon jo omaa tutkimuskysymystä muotoillessa.<sup>11</sup>

Salmen mukaan on tärkeää hahmottaa myös tarkastelun kohteena olevan elokuvan historiaa, kuten koska elokuva on kuvattu tai esitetty ensimmäisen kerran tai miten ja milloin sitä on sen jälkeen esitetty. Tällaisten seikkojen hahmottaminen auttaa niin ikään ymmärtämään syvemmin yksittäistä elokuvaa kokonaisuutena. Salmi huomauttaa myös, että kaikki katsottavissa olevat elokuvat ovat periaatteessa kopioita. Elokuvasta voi olla olemassa useita versioita esimerkiksi eri maiden levitykseen, tai nykyisin saatavilla oleva kopio elokuvasta voi olla huomattavasti leikellympi tai muuten vain muokattu versio alkuperäisestä.<sup>12</sup> Elokuva, jonka historian tutkija katsoo nykyhetkessä, voi olla erilainen kuin se, joka on alun perin esitetty elokuvateatterissa.

Kun tällaiset seikat osaa ottaa huomioon, voi elokuva olla hyvin hedelmällinen lähde historian tutkijalle. Erityisen hyvin se soveltuu tutkimukseen, jossa selvitetään kohteena olevalle aikakaudelle ominaista mentaliteettia tai asenteita. Erityisesti fiktiivinen elokuva soveltuu tämänkaltaiseen tutkimukseen dokumentaarista elokuvaa paremmin, koska sillä ei ole samankaltaista velvollisuutta todellisuuden realistiseen kuvaukseen. Kun elokuvassa on mahdollista käyttää myös mielikuvitusta, tulevat aikakauden yhteisölle ominaiset asenteet ja mentaalinen ilmapiiri paremmin esille.<sup>13</sup> Toisin sanoen elokuva ei välttämättä kuvaa aikaansa niin sanotusti todenmukaisesti, vaan ennemminkin sitä, miten tuossa ajassa elävät ehkä näkivät todellisuuden. Tämän taustalla on luonnollisesti ajatus siitä, ettei ihminen ja ihmisyyhteisö ole pysynyt samana ajan kuluessa, vaan jokaisessa historiallisessa kontekstissa on erotettavissa oma tapansa nähdä maailma. Tämä tapa eroaa sitä edeltävistä tai sen jälkeisistä tavoista ollen juuri omalle ajalleen ominainen.<sup>14</sup> Tämän tutkielman tutkimuskysymyksen taustalla esimerkiksi voidaan nähdä ajatus, jonka mukaan sodan aikainen tapa kuvata talvi- ja jatkosotaa on erilainen kuin sen jälkeisen ajan elokuvissa, koska aikakauden luoma konteksti ja siitä kumpuava ihmisten ajatusmaailma ovat ratkaisevasti erilaisia.

Elokuva onkin hyvä lähde mentaliteettia käsittelevissä kysymyksissä, koska sen luonne on lähtökohtaisesti yhteisöllinen. Elokuva ei ole vain tekijöidensä luomus, vaan sillä on aina myös vastaanottaja, jolle se on suunnattu. Näin ollen elokuvan voidaan ajatella olevan kommunikatiivinen tuote, joka käy dialogia vastaanottajansa eli katsojan kanssa.<sup>15</sup> Elokuvan yhteisöllinen ja kommunikatiivinen luonne liittyy niin ikään sen hyödyllisyyteen kohteena olevan aikakauden

---

<sup>11</sup> Salmi 1993, 129.

<sup>12</sup> Salmi 1993, 123-124.

<sup>13</sup> Salmi 1993, 128.

<sup>14</sup> Hakosalo 1994, 32.

<sup>15</sup> Salmi 1993, 137.

ajatusmaailmaa selvitetessä: koska elokuva on aina tekotavoiltaan ja vastaanotoltaan kollektiivinen, useiden ihmisten tekemä ja useille suunnattu, ilmaisee se myös kollektiivista ajattelua monia muita kulttuurimuotoja paremmin. Toki on huomattava, että mitenkään kaiken kattavaa kuvaa elokuva ei voi ajastaan antaa, mutta ainakin hyvän välähdyksen siitä.<sup>16</sup>

Erittäin hyvä mentaliteettien kuvaaja elokuva on kriisiaikoina, kuten sodassa. Tuollaisina aikoina elokuvan kaltainen massoille suunnattu viihde nousee keskeiseen rooliin yhteiskunnassa, mikä myös luo sille erilaisia odotuksia ja uusia merkityksiä. Keskeisen asemansa vuoksi elokuva voikin kuvata sodanaikaista mentaliteettia avoimemmin kuin monet muut saman aikakauden kulttuurintuotteet.<sup>17</sup> Suomalaisen talvi- ja jatkosodan aikaiseen elokuvaan ladattuja merkityksiä ja odotuksia eritellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

Etenkin vanhemmassa elokuvaa käsittelevässä tutkimuksessa ajateltiin usein elokuvan olevan kuin peilin kaltainen heijastava pinta, joka näyttää, millainen on sen luonut todellisuus. Tämä on tietysti osittain totta, sillä kuten edellä esitettiin, elokuvalla on kyky kuvata enemmän tai vähemmän autenttisesti esimerkiksi aikansa yhteiskunnan asenteita ja ajattelua. Elokuva ei kuitenkaan ole pelkästään peili, vaan se on myös itse aktiivinen vaikuttaja ja keskustelija.<sup>18</sup> Elokuva voi esimerkiksi antaa todellisuudesta tietoisesti muokatun kuvan korostaen toisia elementtejä ja jättäen toisia pois. Kun esimerkiksi tässä tutkimuksessa lähdetään tarkastelemaan, millainen oli sodanaikaisten elokuvien sota, ei oletuksena ole, että elokuvat olisivat suora heijastus aikakauden yhteiskunnan asenteista ja käsityksistä. Elokuvat sisältävät myös tietoisia valintoja siitä, millainen kuva sodasta halutaan antaa. Voikin ajatella, että elokuvan todellisuus on aina eräänlaisen muutosprosessin kokenut oikean maailman todellisuus.<sup>19</sup>

### 1.3. Käsitteitä

Tässä tutkimuksessa nousevat elokuvien analyysissä useaan otteeseen esiin kysymykset kansallisuudesta ja isänmaallisuudesta. Benedict Anderson on kuuluisasti puhunut kansakunnista ”kuviteltuina yhteisöinä”. Andersonin teorian keskeisin ajatus on, että kaikki varhaisimpia, kasvokkain kontaktiin perustuvia kyläyhteisöjä isommat yhteisöt ovat aina kuviteltuja. Kuviteltuja ne ovat siksi, että yhdenkään, edes kaikkein pienimmän kansakunnan jäsen ei voi mitenkään tuntea kaikkia yhteisönsä jäseniä, ja siitä huolimatta hän kokee yhteenkuuluvuutta näiden

---

<sup>16</sup> Hakosalo 1994, 34-35.

<sup>17</sup> Salmi 1993, 174.

<sup>18</sup> Salmi 1993, 152.

<sup>19</sup> Salmi 1993, 155.

kanssa.<sup>20</sup> Koska tallainen yhteenkuuluvuus ei voi syntyä luonnostaan, on se ”kuviteltava”. Andersonin teoksen *Kuvitellut yhteisöt, Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua* -teoksen (2007) suomenkielisen laitoksen johdanto-osuuden laatinut historioitsija Jouko Nurmiainen toteaa Andersonin ajattelulle niinkään leimallisinta olevan kansallisuuden kokemuksen subjektiivisuuden korostaminen. Hänen mukaansa ”Andersonille ihmiset eivät ole kansakuntiansa jäseniä, elleivät he itse miellä sitä olevansa.” Ihmisille voidaan osoittaa heidän kansallisuutensa, mutta tällä ei juuri ole merkitystä, elleivät he itse sisäisesti omaksu sitä. Kansakuntia ei tulisikaan Andersonin ajattelussa määritellä niiden ulkoisin, ennen kaikkea etnisiin kriteerein, koska mikään ulkoinen määritelmä ei voi olla sama kuin aidosti sisäistetty kokemus ja vakaumus.<sup>21</sup>

Myös Eric Hobsbawmin mukaan kansakunnat ovat ensisijaisesti ihmisten itsensä luomia kokonaisuuksia: nationalismi, kokemus kansallisesta yhtenäisyydestä, luo kansakunnan eikä toisin päin. Tällainen kansallinen ryhmäsamaistuminen nousee usein etenkin sodan kaltaisissa ääritilanteissa niin tärkeiksi, että ne ylittävät muut velvoitteet.<sup>22</sup> Myös Andersonin mukaan kansallinen samaistuminen ilmenee käsityksenä siitä, että on olemassa yhteisö, jossa mahdollisista todellisista ristiriitaisuuksista huolimatta vallitsee kaiken kattava yhteisön jäsenten välinen toveruus. Tämä toverillisuus saattaa ääritilanteessa innostaa ihmisiä jopa kuolemaan kokemansa yhteisöllisyyden puolesta.<sup>23</sup> Isänmaallisuus puolestaan voidaankin ymmärtää paitsi identifioitumisena tällaiseen yhteisöön, myös rakkaudeksi sitä kohtaan. Isänmaan hyvinvoinnista koetaan huolta, ja sen puolesta ollaan valmiit uhraamaan itsensä.<sup>24</sup> Keskeistä on siis, että ihminen itse samaistuu johonkin tiettyyn kansallisuuteen sekä yhteisöön, jonka jäsenet edustavat samaa kansallisuutta hänen kanssaan. Tämä tunne puolestaan synnyttää kokemuksen isänmaallisuudesta, rakkaudesta kyseistä yhteisöä kohtaan.

#### 1.4. Aikaisempi tutkimus ja keskeinen kirjallisuus

Elokuvahistoria tutkimussuuntauksena yleistyi etenkin 1980-luvulta lähtien. Tällöin huomion kohteeksi nousivat enemmän elokuvien empiirinen tutkimus ja historialliset tutkimuskysymykset siinä missä aikaisempaa tutkimusta olivat leimanneet enemmänkin elokuvateoreettiset lähtökohdat. Tätä kehityskulkua on nimetty alan historialliseksi käänneeksi. Elokuvan tutkimus on edennyt pitkälti historian tutkimuksen kehityksen mukana, ja monien uudempien tutkimussuuntausten, kuten mikro-

<sup>20</sup> Anderson 2007, 39.

<sup>21</sup> Nurmiainen 2007, 20.

<sup>22</sup> Hobsbawm 1994, 18.

<sup>23</sup> Anderson 2007, 41.

<sup>24</sup> Igor Primoratz: Patriotism (2009) <https://plato.stanford.edu/entries/patriotism/>. Luettu 23.11.2017.

ja sukupuolihistorioiden näkökulmia on hyödynnetty myös sen parissa.<sup>25</sup> Ylipäättään monitieteisyys on olennaista elokuvahistorialliselle tutkimukselle, joka ammentaa niin elokuvatutkimuksesta, mediatutkimuksesta kuin kulttuurihistoriastakin.<sup>26</sup> Suomessa elokuvahistoriallinen tutkimus on keskittynyt pääosin kotimaisen elokuvan tarkasteluun, ja aihetta onkin lähestytty hyvin moninaisista näkökulmista. Sen sijaan ulkomaalainen elokuva on jäänyt enemmän syrjään. Joka tapauksessa (fiktiiviset) elokuvat on Suomessakin alettu nähdä varteenotettavana tutkimusaineistona, jota on monimediaisessa tutkimuksessa hyödynnetty laajalti muun aikalaisaineiston rinnalla.<sup>27</sup>

Myös sota-ajan elokuvaa on käsitelty Suomessa paljon eri näkökulmista keskittyen esimerkiksi sen naiskuvaan, sensuuriin ja yhteiskunnalliseen asemaan. Erilaiset sota-ajan elokuvien lajityypit ovat olleet analyysin kohteena, ja myös elokuvien kuvausta sodasta on sivuttu jonkin verran. Esimerkiksi Ari Honka-Hallila on Kansallisfilmografian kirjoituksessaan *Kirkastettu sota* (2002) koonnut yhteen sota-ajan elokuvia, joissa sotaa kuvataan vakavan draaman keinoin enemmän tai vähemmän realistisesti. Honka-Hallila on tässä lukenut aihepiiriin kuuluviksi myös sellaisia elokuvia, jotka eivät kuvaa sotaa suoraan, vaan ennemminkin symbolisella tasolla. Ilkka Hemmilä puolestaan on pro gradu-tutkielmassaan *Valkohangilta valkokankaille. Talvisodan kulun ja sodan osapuolten kuvaaminen suomalaisissa uutisfilmeissä* (2017) tarkastellut, millaista kuvaa sodasta välittivät ajankohtaiset uutisfilmit. Uutisfilmeissä korostuu hänen mukaansa erityisesti suomalaisten ja heidän vihollistensa venäläisten vastakkainasettelu, jossa suomalaiset esitetään sotilaallisena ja tervehenkisenä joukkona siinä missä venäläisissä ja heidän edustamassaan kulttuurissa korostetaan lähinnä negatiivisia puolia. Anu Koivunen puolestaan on tarkastellut sodanaikaisia elokuvia etenkin niiden naiskuvan kautta.

Fiktiivisten elokuvien yleinen sotakuvaus ei kuitenkaan ole juuri ollut laajemman tutkimuksen kohteena. Tässä tutkimuksessa onkin pyrkimyksenä tarkastella muutaman keskeiseksi katsomani sotaa kuvaavan elokuvan analyysin kautta, millaisena sota yleisesti ottaen saattoi näyttää valkokankaalla. Monipuolisemman kuvan saamiseksi mukaan on otettu eri genrejä edustavia elokuvia.

Tässä tutkimuksessa olen metodologisissa kysymyksissä nojautunut etenkin Hannu Salmen teokseen *Elokuva ja historia* (1993). Myös elokuvatutkija Kimmo Laineen *Pääosassa Suomen kansa. Suomi-filmi ja Suomen filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939* (1999) on ollut minulle ohjeistuksena paitsi elokuvatutkimuksesta, myös suomalaisesta elokuvanteosta ja -kulttuurista.

---

<sup>25</sup> Mulari, Piispa 2009, 8.

<sup>26</sup> Lehtisalo 2011, 18.

<sup>27</sup> Mulari, Piispa 2009, 9-10.

Tärkeänä oppaana sota-ajan elokuvaan minulle on toiminut etenkin elokuvahistorioitsija Kari Uusitalon *Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet* (1977). Teos on ollut minulle apuna etenkin luotaessa taustaa siitä, millainen oli sota-ajan elokuvakulttuuri Suomessa. Niin ikään taustoittavassa tutkimuksessa olen käyttänyt paljon kotimaisia elokuvia ja niiden historiaa esittelevää Suomen kansallisfilmografiaa, etenkin sen internet-versiota ([www.elonet.fi](http://www.elonet.fi)). Myös elokuvatutkija Peter von Baghin *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja* (2005) on toiminut taustoittavana materiaalina ja ollut apuna etenkin valitessa tutkimukseen mukaan tulevia elokuvia.

Keskeinen teos minulle on ollut myös mediatutkija Anu Koivusen teokseen *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana* (1995). Tutkimuksessaan Koivunen tarkastelee, millaista kuvaa naiseudesta kotimaisessa elokuvassa luotiin sotavuosien 1939–1945 aikana. Merkittävimpänä oman tutkimukseni kannalta pidän kuitenkin Koivusen näkemystä sotavuosien elokuvien ”tehtävästä” tai ”merkityksestä”. Tukeudun hänen käsitykseensä elokuvasta medianä, jolla oli tietynlainen tarkoitus sota-aikana. Se oli ”henkistä huoltoa”, jolla oli olennainen rooli kansan puolustamisessa vihollista vastaan. Tämä näkemys onkin minulle hyvin suuntaa antava omassa tutkimuksessani.

### 1.5. Tutkimusaineisto

Esitän tässä juonitiivistelmän jokaisesta neljästä tutkimuksessa analyysin kohteena olevasta elokuvasta. Elokuvien taustoja, kuten vastaanottoa ja tekijöitä esitellään lähemmin käsittelylukujen yhteydessä aina sen verran kuin katson oleelliseksi. Näiden elokuvien lisäksi analyysin tukena on satunnaisesti käytetty myös muita sotavuosien elokuvia.

#### *Niin se on, poijaat!* (1942)

Elokuvan päähenkilö on korpraali Joonas Möttönen (Einari Ketola), joka on paitsi isänmaallinen, tunnollinen sotilas, myös arvostettu humoristi. Hän on joutunut jatkosodan rintamalle, mutta pyrkii parhaansa mukaan pitämään tunnelmaa korkealla jatkuvalla vitsailulla ja lauleskelulla. Rintamalle saapuu viihdytyskiertue, jota vetää vääpeli Perävalo (Toppo Elonperä) tyttärensä Hertan (Regina Linnanheimo) kanssa. Perävalo vaikuttaa Möttösen humoristitaidoista ja ehdottaa, että tämä siirtyisi itsekin viihdytysjoukkoihin. Möttönen kohtaa myös runoilija Voitto Päivänkilon (Eero Eloranta), lapsekkaan ja pelkurimaisen ”mammanpojan”, joka kuitenkin muita sotilaita tavatessaan päättää ryhdistäytyä ja ryhtyä kunnon sotilaaksi. Möttönen saa lyhyen loman, ja vierailee kotona naiskerhon puheenjohtajana toimivan vaimonsa (Siiri Angerkoski) ja sotilaallista marssia harjoittelevien

kolmospoikiensa luona. Elokuvan lopussa järjestetään suuri Möttösen juontama aseveli-iltama, joka pitää sisällään monenmoisia lauluesityksiä. Lopulta Möttönen joutuu taas palaamaan rintamalle, ja perhe saattaa hänet juna-asemalle haikeissa tunnelmissa.

### ***Jees ja just (1943)***

Väepeli Ryhmy (Oiva Luhtala) ja vänrikki Romppainen (Reino Valkama) saavat jatkosodassa tehtäväkseen räjäyttää vihollisen ammusvaraston. Miehet jäävät venäläisten ilmahyökkäyksessä sortuvan korsun alle loukkuun, ja päättävät, että helpointa on antautua paikalle sattuvan vihollisjoukon pelastamaksi ja vangittavaksi. He pakenevat vankileiriltä ja lähtevät sitten pelastamaan luutnantti Pekka Peikkoa (Kullervo Kalske) ja tämän Eila-morsianta (Kaija Rahola) komissaari Vengrovskan (Kirsti Hurme) johtaman venäläisdivisioonan kynsistä. Ryhmy ja Romppainen naamioituvat muun muassa lääkäreiksi ja Suomen kansanarmeijan upseereiksi vihollista huiputtaakseen, ja aiheuttavat divisioonassa monenlaista kaaosta. Lopulta Peikko ja Eila pelastetaan, ja ammusvarastokin saadaan räjäytettyä. Joukko pakenee syrjäiselle metsämökille, jonne pian saapuu piileksimään myös suomalaisten joukkojen motittamaksi joutunut ryhmä venäläisiä sotilaita. Ryhmy ja Romppainen onnistuvat vangitsemaan venäläiset, jotka eivät oikeastaan edes haluaisi taistella, ja palaavat urotöistään ylpeinä omalle puolelleen.

### ***Kirkastettu sydän (1943)***

Kirkkoherra Ahti Helppi (Joel Rinne), joka on paitsi syvästi uskonnollinen ja isänmaallinen mies, myös arvostettu sotilas, saa jatkosodan aikana kutsun rintamalle. Hän muistelee vaimonsa Lean (Emma Väänänen) kanssa haikeana heidän onnellista menneisyyttään ja jättää tämän sitten kotiin heidän yhdeksän lapsensa kanssa. Rintamalla Ahti tapaa muita sotilaan arkea eläviä miehiä, muun muassa työlaistaustaisen runoilijan, joka kertoo oppineensa vasta sodassa isänmaan todellisen merkityksen. Lopulta Ahti kuitenkin menehtyy vihollisen hyökkäyksessä. Kotona Lea puolestaan tapaa erinäisiä sodasta kärsineitä ihmisiä, kuten erään talvisodan veteraanin ja vanhan lesken, jolta sota on vienyt pojat. Lea saa Ahdin kuolemasta jonkinlaisen ennakkoavistuksen, ja syöksyy potemaan suruaan kalasaunalle, joka oli hänen miehelleen tärkeä paikka. Lopulta Lea kuitenkin hyväksyy menetyksensä ja ymmärtää, että surusta huolimatta hänen on jatkettava elämää yhdessä lapsiensa kanssa.

### ***Suomisen Olli yllättää (1945)***

Teini-ikäinen Olli Suominen (Lasse Pöysti) ja hänen koulutoverinsa ovat joutuneet rintamalle, mutta nyt kun sota on ohi, saavat he palata takaisin kotiin. Tämä herättää pojissa ristiriitaisia tunteita: tottakai kotiinpaluu on ilon aihe, mutta koulupojan roolin palaaminen tuntuu vieraalta sotakokemusten jälkeen. Opettajat ja vanhemmatkaan eivät oikein osaa suhtautua asiaan, ja Olli kavereineen hukuttaa ahdistustaan ryypäämiseen ja villiin juhlintaan. Olli sekaantuu vahingossa erään rikollisnaisen, Zuleima Johanssonin (Kaisu Leppänen), harjoittamiin salakuljetuspuuhiin, ja kun asia paljastuu, alkaa hän masennuksissaan harkita itsemurhaa. Väinö-isän (Yrjö Tuominen) avustuksella asiat kuitenkin selviävät, ja kokemuksistaan säikähtänyt Olli päättää vastedes parantaa tapansa. Hän jättää huonon seuran ja masennuksensa taakseen ja keskittyy läheistensä tuella koulunkäyntiin. Elokuva päättyy onnellisesti Ollin ylioppilasjuhliin.

### **1.6. Tutkielman rakenne**

Tutkimus alkaa taustoittavalla luvulla, jossa käyn läpi sotavuosien suomalaista elokuvakulttuuria. Aiheen tarkastelun aloitan jo 1930-luvun puolelta, sillä tuo aika löi elokuvantekoon omanlaisensa leiman, joka näkyi vielä sotavuosinakin. Esittelen lyhyesti, millaista elokuvanteko käytännössä tuohon aikaan oli Suomessa – minkälaisia elokuvia tehtiin, mistä aihepiireistä, kuinka paljon ja niin edelleen – keskittyen erityisesti siihen, minkälaisia muutoksia sodan syttyminen siihen toi ja miksi. Keskiössä ovat myös etenkin elokuvaan sotavuosina kohdistetut arvot ja asenteet, joiden katson kuvastuvan myös tässä työssä lähemmän analyysin kohteena olevista elokuvista. Tällaisia ovat suomalaisen elokuvan näkeminen niin kansallisuuden ilmentäjänä, sodassa kärsivien mielten piristäjänä kuin suoranaisena propagandanakin.

Seuraavassa luvussa on analyysin kohteena kaksi elokuvaa, *Niin se on poijaat!* (1942) sekä *Jees ja just* (1943) joiden kuvaus sodasta on komediallinen ja pääosin iloinen. Molemmat edustavat Suomessa tekoaikanaan varsin suosittua sotilasfarssien genreä, jossa tapahtumat sijoittuvat pääosin armeijaympäristöön ja keskeisimmät hahmot ovat sotilaita. Näissä elokuvissa on vahvan humoristinen ote, ja ne käsittelevät aihettaan, sodan ja sotilaan arjessa elämistä, varsin kepeästi ja iloisesta näkökulmasta. Elokuvissa sota mahdollistaa hauskoja sattumuksia ja tapahtumia, eikä sen ikäviä puolia juuri oteta huomioon. Molemmissa elokuvissa on myös nähtävissä tietynlainen propagandistinen ote, mitä tulee sotilaallisuuteen tai sodassa olemiseen. Näen niiden toisaalta lieventävän sodan ikäviä puolia luomalla niistä katsojalleen (oletusarvoisesti) samaistuttavaa

huumoria ja viihdettä, toisaalta tarjoavan ihannekuva siitä, kuinka sotatilanteeseen tulisi toimia. Luvussa pohdinkin, mitkä asiat sodassa koetaan hauskoiksi tai positiivisiksi ja miten ne katsojalle esitetään.

Seuraavan luvun teemana on vastakohtaisesti sodasta negatiivisemmän kuvan antavat elokuvat. Tässä lähemmän tarkastelun kohteen on yksi elokuva, *Kirkastettu sydän* (1943). Elokuva on sävyiltään vakava, arvokas ja jokseenkin raskas, ja niin on myös sen antama kuva sodasta. Keskeisiä teemoja ovat surut ja murheet, joita sota on tuonut niin yksittäisille ihmisille kuin laajemmin yhteisöllekin. Selvitänkin tässä luvussa, mitkä sotaan liittyvät ikävät asiat nousevat keskiöön ja millaiset ihmiset ja ihmisryhmät elokuvassa nousevat niitä kokemaan. Kuitenkin *Kirkastetussa sydämessä* on myös huomattavissa vakavan juhlallinen, isänmaallinen suhtautuminen sotaan: siinä sota esiintyy kaiken kurjuudenkin keskellä kansakunnan yhdistäjänä ja isänmaallisten tunteiden herättäjänä. Kuten aikaisemman luvun elokuvat, sekin voidaan siis nähdä jokseenkin propagandistisena kuvauksena sodasta, tosin eri näkökulmasta tehtynä. Toisaalta myös sodan murheiden kuvaaminen saatettiin kokea suomalaisille tärkeäksi kansanhuollosi siinä missä iloiset sotakomediatkin.

Viimeisessä käsittelyluvussa on niin ikään lähemmässä tarkastelussa vain yksi elokuva, vuoden 1945 *Suomisen Olli yllättää*. Elokuva on valmistunut aikana, jolloin elettiin jo rauhan aikaa mutta oltiin kuitenkin vielä sodassa kiinni, mikä on myös elokuvan itsensä aiheena. Elokuvassa on aikakaudelle tyypillisen ongelmaelokuvan piirteitä, jossa ihmisiä pyrittiin valistamaan sodasta johtuvista moraalisisista ongelmista ja tarjoamaan ratkaisuja niihin. Kuten *Kirkastetussa sydämessä*, myös elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* sota on lähinnä ikävyyksien ja ongelmien lähde, mutta samalla katsojaa kehoitetaan katsomaan jo kohti tulevaisuutta. Sodan kärsimykset myös ikään kuin velvoittavat ihmisiä tekemään työtä niin itsensä kuin koko Suomenkin jälleenrakennuksen puolesta. Varsinaisten käsittelylukujen jälkeen seuraa tutkimustuloksia kokoava yhteenveto, jossa myös pohditaan tutkimuksen elokuvien sotakuvauksissa ilmenneitä samankaltaisuuksia sekä eroja.



## 2. SOTAVUOSIEN SUOMALAINEN ELOKUVAKULTTUURI

Tässä luvussa selvitän, millainen oli elokuvakulttuuri sota-ajan Suomessa. Aluksi luodaan lyhyt katsaus sitä edeltävään aikaan ja etenkin 1930-luvun kansallisen elokuvan muotoutumiseen. Vaikka tutkimukseni keskittyy nimenomaan sotavuosien elokuvaan, ei aikakautta ole kannattavaa nähdä täysin omana, erillisenä kokonaisuutenaan. Sota-ajan elokuva ei ollut ilmiö, joka syntyi omanlaisenaan kulttuurillisessa tyhjiössä, vaan siinä vaikuttivat myös monet aikaisemmilta ajoilta peräisin olevat konventiot. Tämän jälkeen käsittelen sitä, miten sodan syttyminen vaikutti elokuvien tekoon ja katsomiseen Suomessa. Tässä keskiöön nousevat sodan tuomat muutokset ja vaikeudet, mutta toisaalta myös uudet mahdollisuudet. Seuraavaksi erittelen, millaista elokuvaa sotavuosina pääsääntöisesti tehtiin, eli millaisten genrejen voidaan katsoa olleen suosiossa ja miksi. Lopuksi viimeisessä kappaleessa selvitetään, millaisia uusia – ja osittain vanhaan pohjaavia – merkityksiä elokuva sotatilassa sai. Tätä kehystä vasten voidaan seuraavassa luvussa aloittaa tutkimukseen valittujen elokuvien lähempi tarkastelu ja analyysi.

### 2.1. Aika ennen sotia

Elokvantekoon oltiin Suomessakin päästy kiinni jo varsin varhaisessa vaiheessa, kun lyhyitä maisema- ja dokumenttielokuvia oltiin tehtailtu jo 1900-luvun alusta lähtien. Suurimmat odotukset ladattiin kuitenkin nimenomaan ensimmäisiin näytelmäelokuviin. Hannu Salmen mukaan suomalaisen elokuvan valmistaminen koettiin niin merkittäväksi kansalliseksi projektiksi, että sellainen piti saada aikaan vaikka väkisin – varsinkin, kun muuallakin maailmassa oltiin jo päästy elokuvanteossa hyvään vauhtiin. Ensimmäinen kotimainen näytelmäelokuva *Salaviinanpolttajat* saikin ensi-iltansa jo vuonna 1907.<sup>28</sup>

Varhainen elokuvatuotanto – sekä myös elokuvien katsominen – oli Suomessa ja muuallakin Euroopassa varsin kansainvälistä puuhaa. Tähän vaikutti muun muassa se, etteivät mykkäelokuvien yhteydessä minkäänlaiset kielikysymykset tuottaneet sen suurempia rajoituksia yhteisille elokuvaprojekteille. Euroopassa elokuvat olivatkin usein monien eri maiden yhteisiä projekteja, joita pyrittiin luomaan ennen kaikkea kilpailijoiksi maailman elokuvamarkkinoita jo tuolloin hallitsevalle Hollywoodille.<sup>29</sup> Myös elokuvien levitys maasta toiseen oli helppoa, kun tarvetta kalliille dubbauksille tai tekstityksille ei ollut, vaan pelkkä välitekstien kääntäminen riitti.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Salmi 1999, 13-15.

<sup>29</sup> Laine 1999, 20.

<sup>30</sup> Honka-Hallila 1994, 18.

Elokuvan varhaisiin vuosikymmeniin ja etenkin 1930-lukuun liitetään kuitenkin usein kysymys kansallisten elokuvakulttuurien muotoutumisesta niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa. Kimmo Laine näkee tässä merkittävänä erityisesti kehityksen, joka johti aikaisempien mykkäelokuvien muuttumiseen äänielokuviksi. Vuonna 1931 näki päivänvalon *Sano se suomeksi*, jota yleensä pidetään ensimmäisenä suomalaisena äänielokuvana.<sup>31</sup> Elokuva sai heti varsin positiivisen vastaanoton, mikä ei välttämättä johtunut pelkästään sen sisällöllisistä ansioista: oleellista ei ollut se, oliko elokuva itse hyvä vai huono, vaan jo pelkkä suomalaisen äänielokuvan status toi sille itseisarvoa. Ääni oli osoitus siitä, että uusi teknologia oli omaksuttu Suomessakin, mikä jo sinänsä antoi aihetta ihailuun.<sup>32</sup> Kotimainen puhe ja laulu saattoikin siis ainakin aluksi toimia lähinnä attraktiona, pääasiallisena syynä mennä katsomaan jokin elokuva. Ääni oli ennen kaikkea mielenkiintoinen muutos suhteessa mykkäelokuvaan, eikä sen kansallista arvoa aluksi juuri korostettu. Viimeistään kuitenkin 1930-luvun puolivälissä, kun äänielokuvan tekotavat vakiintuivat ja tekniikka parani, tuli suomenkielestä keskeinen osa kansallisen elokuvan retoriikkaa.<sup>33</sup>

Laineen mukaan eri taidemuodot saivatkin Suomessa usein merkityksensä siinä, miten ne auttoivat kuvittamaan ja hahmottamaan isänmaan käsitettä. Myös äänielokuva haluttiin mielellään nähdä tässä kehityksessä. Se oli teknisen kehityksen huipentuma, joka yhdisti kuvan, liikkeen, musiikin ja puheen, kaikki keinot, joilla saatettiin kansallisvaltiosta ja sen ominaisuuksista kertoa. Äänielokuvan syrjäyttäessä mykkäelokuvat vähitellen 1920–1930-lukujen taitteessa yleistyiikin ajatus siitä, että aikaisempi kansainvälinen, universaali taide oli nyt muuttunut kansalliseksi, yhden valtion rajojen sisälle sidotuksi elokuvakulttuuriksi. Elokuvan kansallinen luonne oli ollut jo sen alkuajoista lähtien varsin oleellinen kysymys, mutta viimeistään ääni teki siitä ajankohtaisen ja kiinnostavan puheenaiheen.<sup>34</sup>

Ilmiö ei ollut pelkästään suomalainen, vaan 1930-luvulla yleistyi myös maailmanlaajuisesti tapa ”luokitella” eri maiden elokuvakulttuureja omiin lohkoihinsa. Elokuvatuotannon pikkuhiljaa tapahtuva eriytyminen aina tietyn maan rajojen sisälle synnytti mielikuvia siitä, kuinka jokaisen maan elokuva oli omanlaistaan. Kansallisuudesta tulikin hyvin kiinteä osa elokuvia, niin kiinteä, että näitä kahta oli melko mahdotonta yrittää erottaa toisistaan. Esimerkiksi elokuva-arvosteluissa kansallisuus oli riittävä määritelmä jollekin elokuvalla. Lisäksi uskottiin, että koska elokuva oli niin nuori

---

<sup>31</sup> Salmi 1999, 100.

<sup>32</sup> Salmi 1999, 111.

<sup>33</sup> Laine 1999, 21–22.

<sup>34</sup> Laine 1999, 13–14.

taidemuoto, se pystyi erityisen hyvin kuvaamaan kansallisuuksia ja siksi jokaiselle maalle olikin vakiintunut niin selkeästi oma elokuvallinen tyylinsä.<sup>35</sup>

1930-luvulla elettiin kuitenkin Suomessa paitsi kansallisen eriytymisen aikaa, myös ennen kaikkea elokuvan nousukautta. Ylipäänsä se oli aika, jolloin suomalaisen elokuvan voi edes katsoa varsinaisesti syntyneen. Myös itse elokuvissa käynti lisääntyi 1930-luvun loppua kohden samalla, kun elokuvateatterien määrä lisääntyi. Siinä missä elokuvat olivat aikaisemmin olleet katsottavissa lähinnä kaupungeissa, alkoi nyt maaseudullekin tulla teattereita. Niiden lisäksi elokuvia näytettiin myös esimerkiksi sairaaloissa ja varuskunnissa sekä erilaisten kiertueiden yhteydessä myös syrjäisemmillä seuduilla muun muassa työväen- ja suojeluskuntataloilla.<sup>36</sup>

On myös huomattava, että Suomessa katsottiin alusta lähtien muitakin kuin pelkästään kotimaisia elokuvia. Ulkomaista elokuvaa ei suljettu täysin kotimaisen elokuvanteon ulkopuolelle, vaan sitä saatettiin jopa ihailla ja ottaa malliksi omaankin tuotantoon. Suomessa etenkin ranskalainen elokuva nähtiin elokuvataiteen huipentumana, ja myös usein parjattua amerikkalaista elokuvaa saatettiin arvostaa etenkin sen teknisen taidokkuuden osalta.<sup>37</sup> Ennen kaikkea kuitenkin ulkomaisillakin elokuvilla oli aina tärkeä paikkansa suomalaisten teatterien ohjelmistossa. Pelkkä kotimainen elokuva riittänyt yleisön tarpeisiin, ja ulkomaisia elokuvia tuotiin maahan jatkuvasti, etenkin amerikkalaisia.<sup>38</sup> Sotavuosinakin, kun yleisö olisi kaikkein mieluiten istutettu kotimaisten tuotosten ääreen, oli suomalaisten elokuvien osuus koko ohjelmistosta vain kymmenisen prosenttia.<sup>39</sup>

## 2.2. Sota syttyy

1930-luku mielletään usein suomalaisen elokuvan kultakaudeksi, onpa siitä puhuttu suorastaan ”elokuvan aikakautenakin”, eikä ehkä täysin syyttä. Elokuvaan menestykseen vaikutti paitsi kansallisen retoriikan, myös yleinen elintason nousu. Myös veroalennukset helpottivat alaa siinä määrin, että tuotantoyhtiöillä oli enemmän varaa niin teknisten innovaatioiden käyttöönottoon kuin monipuolisempien ja näyttävämpien elokuvien tekoonkin.<sup>40</sup> Kari Uusitalo kirjoittaa, kuinka ”kotimainen elokuva-ala oli kuin täyteen vauhtiin päässyt höyryveturi, joka männät rytmikkäästi jyskien kiiti eteenpäin tasaista ja suoraa tietä”. Elokuvien tekotahti kiihtyi aina vain, ja jokainen

---

<sup>35</sup> Laine 1999, 211-212.

<sup>36</sup> Laine 1999, 97.

<sup>37</sup> Laine 1999, 212-213.

<sup>38</sup> Laine 1999, 44, 125.

<sup>39</sup> Sedergren 1999 B, 19.

<sup>40</sup> Kassila 1997, 103-104.

”vähänkin huolellisemmin” valmistettu elokuva saattoi luottaa olevansa taloudellinen menestys, joka innoitti tekijöitään yhä uusien projektien pariin.<sup>41</sup>

Talvisodan syttyminen vuoden 1939 lopussa katkaisi monilta osin tämän nousukauden. Yhtäkkiä kaikesta oli pulaa, niin materiaaleista kuin tekijöistäkin: raakafilmiä ei enää saatu tuotua ulkomailta samaa tahtia kuin ennen sodan syttymistä, kangaspula vaikeutti puvustusten suunnittelua ja suuri osa näyttelijöistä ja ohjaajista oli passitettu rintamalle.<sup>42</sup> Talvisodan aikana ensi-iltaan saatiin vain kaksi elokuvaa, tuotantoyhtiö Jäger-filmin äärimmäisen venäläisvastainen *Isoviha* sekä Suomen filmiteollisuuden sotilasfarssi *Serenaadi sotatorvella*.<sup>43</sup> Väli rauhan alkaminen Moskovan rauhansopimuksessa maaliskuussa 1940 elvytti hetkellisesti tuotantoa mahdollistamalla vanhojen projektien pariin palaamisen, mutta jatkosodan sytyttyä vuonna 1941 kaikki jäi taas kesken. Samana vuonna myös rahapulassa oleva valtio hankaloitti alaa perumalla kotimaisten elokuvien yksitoista vuotta kestäneen verovapauden. Muutenkin jo kehnoiksi jääneitä levitysmahdollisuuksia puolestaan vähensi se, kuinka peräti 42 elokuvateatteria, mikä oli noin kymmenesosa niiden koko määrästä, jäi Moskovan rauhassa Neuvostoliiton puolelle.<sup>44</sup> Sota tunkeutui Suomessa kaikkialle, eikä elokuvateollisuuskään selvinnyt ankarista vuosista kolhuitta.

Kaikesta huolimatta sotavuodet eivät tuoneet Suomen elokuva-alalle pelkkää kurjuutta, vaan se jatkoi myös omalla tavallaan kukoistustaan ja sai myös uusia merkityksiä kaiken hädän ja ahdingon keskellä. Talvisodan syttyessä elokuvateatterit olivat aluksi suljettuina, mutta hyvin pian ne avattiin uudestaan.<sup>45</sup> Sodan kurjuuden ja pulan kyllästävä yleisö kaipasi piristystä, ja tähän kaipaukseen huomasivat elokuvantekijät pystyvänsä vastaamaan. Elokuvissa käynnistä tulikin sotavuosien suosituin viihdemuoto tilanteessa, jossa muita mahdollisuuksia huvitteluun ei juuri ollut.<sup>46</sup> Jokaisen uuden elokuvan näki keskimäärin 400 000 katsojaa eli noin kymmenen prosenttia väestöstä, mikä jo osaltaan kertoo niiden suosioista ja tuottavuudesta.<sup>47</sup> Eikä kyse ollut pelkästään elokuvien kulutuksen kasvusta, vaan ylipäätään kaikenlainen viihde meni kaupaksi: kirjat, teatteri, radio ja niin edelleen.<sup>48</sup>

Ala siis kannatti vaikeuksista huolimatta pitää toiminnassa, olihan jokainen elokuva käytännössä väistämättä kaupallinen menestys. Sotavuosien poikkeusolot toivat mahdollisuuksia monille uusille

---

<sup>41</sup> Uusitalo 1977, 13.

<sup>42</sup> Uusitalo 1977, 28.

<sup>43</sup> Uusitalo 1977, 14.

<sup>44</sup> Uusitalo 1977, 15-18.

<sup>45</sup> Jari Sedergrenin mukaan pääsääntöisesti pommitusvaaran vuoksi, mutta luultavasti myös siksi, että sensuurikoneisto ehtisi järjestää itsensä uusiksi muuttuneissa olosuhteissa. Sedergren 1999 B, 199.

<sup>46</sup> Elokuvissa käynnin suosioon vaikuttivat myös elokuvien edellä näytetyt uutiskatsaukset, jotka monille olivat ainoita keinoja pysyä kärryillä ympärillä vellovista tapahtumista. Bagh 2005, 8.

<sup>47</sup> Koivunen 1995, 13.

<sup>48</sup> Sedergren 1999 B, 18.

ohjaajille, ja myös lukuisia uusia pieniä tuotantoyhtiötä perustettiin.<sup>49</sup> Parhaiten sotavuosista kuitenkin selvisivät ne, jotka olivat onnistuneet vakiinnuttamaan asemansa jo ennen sotia: suomalaisen elokuvan hallitsevista yhtiöistä Suomen filmiteollisuus tuotti sotavuosina kahdeksasta yhdeksään elokuvaa vuosittain, Suomi-Filmi keskimäärin viisi, mikä olikin valtaosa koko maan tuotannosta.<sup>50</sup>

Merkittävää on myös se, että sotavuosina suomalaista elokuvaa saatiin enemmän ulkomaillekin levitykseen, mistä on kiittäminen etenkin Saksan eurooppalaista elokuvaa suosivaa politiikkaa, joka pyrki pitämään liittolaisvaltioidensa elokuvaa mahdollisimman hyvin esillä.<sup>51</sup> Saksa myös oli suomalaiselle elokuvalle tärkeimpiä levityskohteita: ulkomaista siellä haluttiin olla ja oltiinkin eniten esillä sotavuosina.<sup>52</sup> Niin ikään Suomessakin katsottiin myös muita kuin pelkästään kotimaisia elokuvia. Esimerkiksi vuosien 1940–1944 ensi-illoista kotimaisia oli vain noin 12 prosenttia, kun taas yhdysvaltalaiset ja saksalaiset kattoivat tarjonnasta noin 38 ja 29 prosenttia.<sup>53</sup>

Viihtymisen merkitys ymmärrettiin myös armeijassa. Jatkosodan alettua perustettiin oma viihdytysosasto, joka pyrki järjestämillään rintamakiertueilla pitämään yllä miesten yhteishenkeä ja irrottamaan ajatukset edes hetkeksi sodasta.<sup>54</sup> Kotirintaman lisäksi elokuvia esitettiin jonkin verran myös sota-alueilla erilaisten viihdytyskiertueiden yhteydessä. Helppoa se ei kuitenkaan aina ollut, sillä elokuvien esittämiseen tarvittava välineistö oli painavaa ja hankalasti kuljetettavissa etenkin syrjäisemmille seuduille.<sup>55</sup> Näin ollen rintamiesten piristeenä korostuivat usein muut, helpommin saatavilla olevat viihdytysmuodot, kuten radio. Elokuviakin alettiin kuitenkin niiden suuren suosion vanavedessä järjestää aktiivisemmin katsottavaksi myös sota-alueille etenkin jatkosodan sytyttyä. Puolustusvoimain käyttöön hankittiin uutta välineistöä, ja elokuvien esittäminen hoitui erilaisten kiertävien teatterien yhteydessä.<sup>56</sup> Elokuvien ohella myös niissä esiintyvät näyttelijät kiersivät viihdyttämässä sotajoukkoja, usein suuren suosion saattelemina.<sup>57</sup>

Niin elokuvien tekeminen kuin katsominenkin Suomessa alkoivat kuitenkin sodan jälkeen hiipua. Ongelmia aiheutti vuodesta 1944 lähtien erityisesti Saksan romahdus, sillä maa oli aikaisemmin toiminut merkittävänä apuna Suomen elokuvateollisuudelle muun muassa raakafilmin, välineistön

---

<sup>49</sup> Uusitalo 1977, 146.

<sup>50</sup> Suomen kansallisfilmografia <http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949>. Luettu 24.4.2016.

<sup>51</sup> Uusitalo 1977, 188.

<sup>52</sup> Sedergren 1999 B, 171.

<sup>53</sup> Sedergren 1999 B, 18-19.

<sup>54</sup> Lehtinen 2006, 196-197.

<sup>55</sup> Korpela 1991, 17.

<sup>56</sup> Korpela 1991, 99-100.

<sup>57</sup> Korpela 1991, 102.

sekä valmiiden elokuvien toimittajana. Erinäisten materiaalien puute jatkui osittain aina 1950-luvulle asti. Elokuvien tekokustannukset alkoivat nousta suuriin summiin, eikä tilannetta helpottanut se, että vastaavasti katsojamäärät alkoivat vuodesta 1944 lähtien tasaisesti laskea aikaisemmista ennätyslukemista. Aiemmin viihdemarkkinoita hallinnut elokuvateollisuus sai nyt lisää kilpailijoita, kun kauppojen valikoima kasvoi ja tanssien kaltaiset huvitilaisuudet vapautuivat sodanaikaisista järjestyskielloistaan.<sup>58</sup>

Elokuvat säilyttivät silti vielä asemansa, eivätkä sodan aikaiset tai jälkeiset haasteet tuhonneet alaa kokonaan. Elokuvien tuotantomäärät esimerkiksi pysyivät jokseenkin samankaltaisina vielä 1940-luvun loppupuolella: vuosina 1945–1948 Suomessa ilmestyi keskimäärin 16 elokuvaa vuodessa, kun taas sotavuosien vastaava määrä oli vain hieman suurempi, noin 18.<sup>59</sup> Katsojiakin riitti ainakin sen verran, että vuoteen 1948 mennessä Suomessa oli jo 467 elokuvateatteria, joka oli kaikkiaan 79 enemmän kuin vuonna 1939. Myös Suomen ensimmäisiä elokuva-alan palkintoja Jusseja alettiin jakaa vuodesta 1944 alkaen, mikä osaltaan kertoo alan toimivuudesta ja kehityksestä.<sup>60</sup>

### 2.3. Eskapistinen romanssi ja muut sota-ajan elokuvagenret

Kuten todettua, suomalaiseen elokuvaan liittyi etenkin 1930-luvulla paljon kansallisia mielikuvia: äänen mukaantulo aikaisempiin mykkiin kuviin loi mielikuvia suomalaisesta elokuvasta, joka oli ainutlaatuinen ja erosi muista niinkään omanlaisistaan kansallisista elokuvakulttuureista. Kansallisten elokuvakulttuurien kehitys liitetäänkin usein myös kysymykseen nationalistisen retoriikan noususta. Tämä näkyi paitsi elokuviin liitetyissä mielikuvissa ja keskusteluissa, myös siinä, millaisia elokuvia käytännössä tehtiin.

Koska elokuvat kertoivat ennen kaikkea isänmaasta, niiden aiheiden valinta noudatti usein tuttuja käsityksiä siitä, mikä lopulta oli suomalaista. 1930-luvun niin sanottujen prestiisielokuvien, eli kaikkein kansallisimpina ja arvokkaimpina pidettyjen elokuvien keskeisimpien elementtien voidaan tiivistää olevan kansallinen historia ja kirjallisuus, patriotismi sekä etnografia.<sup>61</sup> Näistä erityisesti historiallinen, kunniakkaaseen kansalliseen menneisyyteen sijoittuva elokuva on mielellään jälkeenpäin tulkittu nationalismien rakentamisen kautta. 1930-luku oli sekä Suomessa että muuallakin Euroopassa varsinainen historiallisten elokuvien kulta-aika, mikä on etenkin totalitaaristen valtioiden

<sup>58</sup> Uusitalo 1977, 38, 185.

<sup>59</sup> Uusitalo 1977, 44.

<sup>60</sup> Uusitalo 1977, 189.

<sup>61</sup> Lehtisalo 2011, 80.

yhteydessä liitetty nimenomaan vuosikymmenen aikana vallinneeseen kansallisuusaatteiden nousuun.<sup>62</sup>

Sota-ajan kotimainen elokuva on totuttu etenkin vanhemmassa tutkimuksessa näkemään lähinnä massojen eskapistisena viihteenä, kaikin puolin harmittomana ja jopa hieman typeränä.<sup>63</sup> Mielikuvaan on vaikuttanut varmasti ennen kaikkea elokuvien suosio: tilanteessa, jossa jokainen elokuva oli käytännössä menestys, saattoivat kaikkein epämääräisimmätkin tekeleet saada viihteennälkäisen yleisön jakamattoman huomion. Samalla sotavuosien oletusarvoisen viihteellinen luonne on ehkä saanut kontrastia aikaisemman vuosikymmenen juhlallisesta nationalismista. Sota-ajan elokuvia voi myös pitää tietyllä tapaa 1930-luvun elokuvia ”niukempina”. Esimerkiksi Hannu Salmen mukaan sota-aika vaikutti elokuvaan etenkin muokkaamalla niiden kerronta- ja tekotapoja taloudellisempaan suuntaan. Kun raakafilmistä oli pulaa, oli kohtaukset harjoiteltava niin hyvin, että ne saataisiin kerralla kuvattua ilman uusintaottoja. Toisinaan myös käsikirjoituksia oli lyhennettävä filmipulan vuoksi.<sup>64</sup> Konkreettinen materiaali pula saattoi siis näkyä jokseenkin yllättävilläkin tavoilla siinä, millainen valmiista elokuvasta lopulta tuli.

Kimmo Laine sitä vastoin huomauttaa, että kaiken kaikkiaan elokuvat siirtyivät lopulta melko muuttumattomina 1930-luvulta sotavuosiin: niiden kansallinen retoriikka säilyi, vaikkakin ehkä aikaisempaa laimeampana, kerronta ja teknologia pysyivät samankaltaisina eivätkä aihepiiritkään juuri muuttuneet.<sup>65</sup> Tämän voi nähdä esimerkiksi siinä, kuinka tietyt elokuvan tyyllilajit syntyivät jo 1930-luvun aikana ja jatkoivat eloaan vielä sota-aikana, esimerkkinä seuraavassa luvussa tarkastelun kohteena olevat sotilaskomediat. Historiallisia ja kansalliseksi ymmärrettyjä elokuviakin tietysti tehtiin vielä sotavuosina, jolloin esimerkiksi vuoden 1940 *Runon kuningas ja muuttolintu* julisti suomalaisille kansallisorunoiija Runebergin tarinaa. Selvää onkin, että historiallisten aikakausien rajat ovat aina enemmän tai vähemmän keinotekoisia, eikä sota-ajan elokuvakaan ole ymmärrettävissä täysin muista erillään olevaksi ja edeltävän aikansa konventioista vapaaksi.

Tietynlaiset elokuvat toki olivat sota-ajalle leimallisempia kuin toiset. Perinteisesti sota-ajan tyyllilajeista poimitaan jo 1930-luvulta tuttujen isänmaallisten draamojen ohella merkittävänä kepeät komediat ja sotilashuumori, romanttiset historialliset melodraamat sekä *Suomisen perheen* kaltaiset

<sup>62</sup> Toki historiallisella elokuvalla saattoi olla taustallaan myös muita kuin yksinomaan kansallisten aatteiden pönkittämiseen tarkoitettuja tulkintoja: elokuva saattoi tarjota myös keinon käsitellä kansallisia identiteettikysymyksiä, jotka muussa mediassa eivät tulleet esiin, ja näin määritellä kansan ja sen jäsenten paikkaa kansallisessa menneisyydessä ja nykyisyydessä. Lehtisalo 2011, 48-50.

<sup>63</sup> Koivunen 16-17.

<sup>64</sup> Salmi 1993, 192.

<sup>65</sup> Laine 1999, 65.

perhe-elokuvat.<sup>66</sup> Erityisesti eskapistinen ja romanttinen melodraama nähdään mielellään sota-ajan elokuville leimallisimmaksi tyytilajiksi. Kategoriaa edustaa esimerkiksi vuoden 1941 *Kulkurin valssi*, joka piti hallussaan Suomen katsotuimman elokuvan titteliä aina vuoden 1955 *Tuntemattoman sotilaan* ilmestymiseen asti.<sup>67</sup> Elokuva seuraa Tauno Palon esittämän paroni Arnoldin seikkailuja, jotka alkavat pietarilaisessa kapakassa käydystä kaksintaistelusta ilkeää venäläistä ruhtinasta vastaan. Paroni pakenee ruhtinasta Suomeen, jossa hän kulkuriksi naamioituneena liittyy sirkukseen, juhlii mustalaisten kanssa ja päätyy lopulta palvelusväeksi rikkaaseen kartanoon. On siis selvää, että elokuva ei yritä olla kovinkaan realistinen. Pakoa arkipäivän todellisuudesta korostavat tapahtumien epäselvä historiallinen ajankohta sekä Suomen esiintyminen jokseenkin fantasianomaisena ympäristönä.

Tosin vaikka sota-ajan elokuva oli pääosin todellisuuspakoisuuteen pyrkivää, ei sotaa silti aina koettu tarpeelliseksi häivyttää kokonaan kadoksiin. Tässä tutkimuksessa kohteena ovat elokuvat, joissa sota on hyvin konkreettisesti läsnä juonenkulun ja hahmojen kautta, mutta näiden lisäksi sota saattoi näkyä piilotetummin elokuvan esittämässä todellisuudessa. Tällöin kyse oli lähinnä siitä, että elokuva sijoittui tekohetkeensä mitenkään tätä erityisesti peittelemättä – toisaalta sotaa ei myöskään näkyvästi elokuvassa osoiteltu sormella. Näkyvästi tämä tulee esille esimerkiksi *Suomisen perhe*-elokuvasarjassa, jonka juonikuviot sijoittuvat tavallisen sodanaikaisen arjen keskelle. Sota saattoi olla esillä myös muussa viihteessä: talvisodan myötä Suomessa nousi esimerkiksi kiinnostus sotaa käsittelevään kaunokirjallisuuteen, jota julkaistiinkin verrattain paljon. Sodan edetessä kiinnostus sotakirjallisuuteen kuitenkin hiipui, ja suosioon nousivat todellisuuspakoisemmat kertomukset ja runot.<sup>68</sup>

Sota-ajan elokuva on myös lukuisine melodraama- ja romantiikka-aiheineen nähtävissä leimallisesti ennen kaikkea naisille suunnatuksi. Anu Koivunen toteaa, että sotavuosien elokuvat profiloituvat selkeästi feminiinisiksi suhteessa etenkin sodan jälkeiseen elokuvatuotantoon. Elokuvateollisuus oli hänen mukaansa jo 1930-luvun puolivälistä alkaen havainnut naisetkin potentiaalisiksi yleisöksi ja pyrkinyt tuomaan valkokankaille nimenomaan heille suunnattuja elokuvia. Tämä jatkui myös sotavuosina, jolloin elokuvissa käynti miellettiin nimenomaan naisten kulttuuriin kuuluvaksi. Sen sijaan sodan jälkeen 1940- ja 1950-luvuilla elokuvan ilmaisutavat muuttuivat maskuliinisemmiksi, miehiä ja heidän elämäänsä puhutteleviksi.<sup>69</sup> Tähän voisi nähdä selityksenä ainakin sen, että sota-

<sup>66</sup> Kassila 1995, 104-107.

<sup>67</sup> Suomen elokuvastäätö <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositilastot/kaikkien-aikojen-katsotuimmat>. Luettu 12.2.2016.

<sup>68</sup> Lehtinen 2006, 214.

<sup>69</sup> Koivunen 1995, 243-244.



ajan yleisö oli aikaisempaa naispainotteisempi – tai ainakin sellaisena se ehkä käsitettiin – miesten ollessa rintamalla sotimassa ja näin ollen ainakin teoriassa ensi-iltojen ulottumattomissa.

Sotien päätyttyä elokuvien aiheet muuttuivat yleisesti ottaen vakavammiksi. Niissä alettiin melodraaman keinoin käsitellä ajankohtaisia ongelmia, kuten sodanjälkeisen yhteiskunnan kohtaamia vaikeuksia ja oletettua moraalien löystymistä.<sup>70</sup> Sodan jälkeen suosioon nousivat myös dokumentit sekä (ulkomaalaiset) näytelmäelokuvat, jotka käsitelivät sodan tapahtumia. Sota oli kaikilla vielä tuoreessa muistissa, ja siihen liittyville ilmiöille haluttiin etsiä selityksiä luotettavaksi koetulta kanavalta. Myös uteliaisuus ajankohtaista aihetta kohtaan vaikutti, vaikeivat sotatoimet sinänsä olisikaan tulleet niin omakohtaisesti lähelle.<sup>71</sup> Tosin myös sotavuosina vallalla olleet eskapistiset romanssit ja komediat pysyivät ohjelmistossa vielä 1940-luvun lopullakin. Sen sijaan historialliset pukudraamat jäivät pitkälti sotavuosien ilmiöksi.<sup>72</sup>

#### **2.4. Propagandaa ja mielialanhoitoa**

Elokuvalla oli siis kiistatta suuri rooli sotavuosien Suomessa, ja elokuvantuotannon kohtaamista vaikeuksista huolimatta ihmisille pystyttiin jatkuvasti tuottamaan uutta katsottavaa. Yleisön kiinnostus oli usein taattu, joten ala pysyi kannattavana huolimatta vaikean yhteiskunnallisen tilanteen tuomista ongelmista. Elokuvia katsottiin, koska ne olivat hyvää viihdettä, ja viihde saattoi auttaa unohtamaan sotatilan edes hetkeksi. Hannu Salmi kirjoittaakin siitä, kuinka sota-aikana tietynlainen ulkoinen paine voi vaikuttaa elokuvien tekoon. Elokuva on hänen mukaansa vaikutusvaltainen instituutio, jonka merkitys on suuri etenkin vaikeina aikoina. Tämän vuoksi elokuvien tuotanto on pidettävä sodassakin käynnissä, vaikka materiaallinen pula ja muut ongelmat sitä vaikeuttaisivatkin. Vaikeuksista huolimatta sodassa nousevat usein keskiöön työlää ja näyttävät elokuvat, jotka auttavat katsojaa unohtamaan arjen edes hetkeksi.<sup>73</sup> Toisin sanoen elokuvia tehtiin, vaikka se olisi ollut vaikeaa, koska se koettiin ikään kuin velvollisuudeksi katsojia kohtaan.

Elokuvien suuri suosio johti siihen, että ne otettiin omalla tavallaan myös osaksi suomalaista maanpuolustusta. Ennen kaikkea tämän voi ajatella tarkoittaneen varsinaiseen propagandatarkoitukseen tehtyjä elokuvia, oli ne sitten suunnattu kotimaiselle tai ulkomaiselle

<sup>70</sup> Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1940-1949>. Luettu 22.9.2017.

<sup>71</sup> Sedergren 1999 B, 270-271.

<sup>72</sup> Uusitalo 1977, 186.

<sup>73</sup> Salmi 1993, 45.

yleisölle, mutta myös viattoman oloisella viihdekäyttöön tarkoitettulla elokuvalla oli oma mielialoja muokkaavan pyrkivä tehtävänsä.

Sotavuosina elokuvateollisuus ei enää pyrkinyt profiloimaan itseään aikaisempaan tapaan niinkään teollisuudeksi tai liiketoiminnaksi, vaan siitä tuli ”henkistä huoltoa”, jolla oli olennainen rooli kansan puolustamisessa vihollista vastaan. Niin valtiollinen taso kuin elokuvajärjestötkin näkivät viihteen ihmisten jaksamisen kannalta oleellisena: elokuva piti tietoisesti kansalaisten mielialan korkeana ja muistutti, ettei elämä ollut pelkkää sotimista, vaan vaikeiden aikojen takana häämötti onnellinen tulevaisuus. Ihmisten elämänuskon kohottaminen nähtiin elokuvan suurena kansallisena tehtävänä, joka oli omalla tavallaan lähes yhtä tärkeää maanpuolustusta kuin rintamilla taistelu.<sup>74</sup> Elokuvien merkityksen tunnustaminen näkyy etenkin siinä, että niitä ylipäättään pystyttiin vaikeina sotavuosina valmistamaan suhteellisen suuria määriä: vaikka Suomessa vallitsi laaja pula jokseenkin kaikesta, löytyi elokuvanteolle aina tarvittavia varoja.<sup>75</sup>

Konkreettiseen sodankäyntiin rinnastuu myös elokuvan kutsuminen ”ikäväntorjuntapatteristoksi”, joka ”henkisen huollon” tai ”mielialanhoidon” ohella on toisaalta Anu Koivusen mukaan nähtävissä lähinnä kiertoilmauksena propagandalle. Vaikka hänen mukaansa suomalainen sota-ajan viihde-elokuva ei ollut suoranaista valtiollista propagandaa sanan varsinaisessa merkityksessä, sillä oli kuitenkin ”näkymätön, mukauttava ja kansaa yhtenäistämään pyrkivä roolinsa”.<sup>76</sup> Propagandan ymmärretään usein etenkin arkikielessä olevan negatiivista ja valheellista, muuttamaan pyrkivää toimintaa. Kuitenkin se voidaan tässä yhteydessä ymmärtää pyrkimyksenä pitää yllä haluttua tilaa – tässä tapauksessa kansallista yhtenäisyyttä – ja vahvistaa sitä. Oleellista kuitenkin on, että propagandalla on aina tavoite, joka pyritään tarkoitukseen suunnitellulla toiminnalla saavuttamaan ja näin vaikuttamaan ihmisten käyttäytymiseen ja ajatteluun.<sup>77</sup> Garth S. Jowett ja Victoria O’Donnell puhuvat ”valkoisesta propagandasta”, joka pohjautuu aina todellisuuteen eikä varsinaisesti pyri valehtelemaan tai vääristelemään asioita. Kuitenkin tämä totuus pyritään esittämään mahdollisimman edullisessa valossa. Kirjoittajien mukaan valkoisen propagandan piirteitä liittyykin usein nationalismia korostavaan toimintaan.<sup>78</sup>

Kotimaisen sota-ajan elokuvan oletusarvoisen puhtaan viihteellisyyden vastapainoksi on usein asetettu käsitys propagandaisesta elokuvasta ja ylipäänsä propagandan tehtävistä sota-aikana. Kuitenkaan ”viihde” ja ”propaganda” eivät ole mitään täysin vastakkaisia käsitteitä.

<sup>74</sup> Koivunen 1995, 12-15.

<sup>75</sup> Korpela 1991, 107.

<sup>76</sup> Koivunen 1995, 19.

<sup>77</sup> Jowett, O’Donnell 1986, 15-16.

<sup>78</sup> Jowett, O’Donnell 1986, 17.

Propagandaakaan ei tarvitse välttämättä nähdä pelkästään yksinkertaisesti julistavana tai käännyttämään pyrkivänä toimintana.<sup>79</sup> Myös sota-ajan päällisin puolin viihteellisessä elokuvassa on mahdollista nähdä sen propaganda-aspekti, joka oli, Koivusen sanoin, mukauttava ja kansaa yhdistämään pyrkivä. Myös Jari Sedergrenin mukaan onkin ymmärrettävä, että ”propagandistin välittämä informaatio ei välttämättä ole vastaanottajalle kielteistä” ja että ”propaganda on tehokkaimmillaan vahvistaessaan, ei muuttaessaan.”<sup>80</sup> Sota-ajan viihdetarkoitukseen valmistettu elokuva ei siis ollut eikä pyrkinytkään olemaan aggressiivisen julistavaa propagandaa, vaan sen voidaan katsoa tähdänneen ennemminkin hienovaraisempaan mielipidevaikuttamiseen, jossa päämääränä oli niin katsojan huomion kääntäminen pois ikävistä asioista kuin kansallisen yhtenäisyyden ja suomalaisten erinomaisuuden korostaminenkin. Kimmo Laineen mukaan yksi suomalaisen elokuvatuotannon ominaisimmista piirteistä oli myös kansan ja yleisön näkeminen yhtenä ja samana: koko Suomen kansa oli se yleisö, jonka elokuvat pyrkivät tavoittamaan, ja näin ollen elokuvateatterin pimennossa istui vain Suomen kansalaisia. Vastaavasti elokuvien haluttiin osoittaa olevan kaikille suomalaisille suunnattuja.<sup>81</sup> Se, miten katsojat itse kokivat tämän samaistamisen, on tietysti oma kysymyksensä.

Sodanaikaiset viihteen tekijät itsekkin – niin elokuvantekijät vaikkapa rintaman viihdytyskiertueiden esiintyjät – ymmärsivät tekevänsä tärkeää, kansallista työtä. Ihmisten viihdyttäminen koettiin suoranaiseksi velvollisuudeksi, joka oli kuitenkin antoisaa sen tarpeellisuuden vuoksi. Tämän ”henkisen sodankäynnin” koettiin myös toimineen varsin menestyksekkäästi sodan aikana. Sodan päätyttyä tällaisen kansallisen viihdytystoiminnan järjestämistä ei sen sijaan enää pidetty tärkeänä, ja taide ja ajanviete alkoivat edustaa entistä enemmän vastakkaisia asioita.<sup>82</sup>

Tässä tutkimuksessa mukana olevissa elokuvissa näkyvätkin selvästi niiden rooli viihdyttäjänä ja omalaisenaan propagandavälineenä. Pyrin pitämään mielessä etenkin Koivusen käsitteet ”ikäväntorjuntapatteristosta” ja henkisestä huollosta. Tutkimuksen elokuvissa näkyäkin erilaisia tapoja pyrkiä helpottamaan katsojiensa sota-arkea, oli se sitten näkemällä niin sotatoimet kuin uhkaava vihollinenkin huvittavana kuin sallimalla sodan aiheuttamien surujen käsittely elokuvan kertoman tarinan kautta. Elokuvissa on aikakautensa tarpeisiin tuotettua propagandaa, joka näyttää katsojalleen, mitä maailmassa on meneillään ja miten siihen kaikkeen tulisi suhtautua.

Myös kansallisen elokuvan käsite on tässä otettu esiin, koska tietynlaiset nationalistiset pyrkimykset ovat myös tämän tutkimuksen elokuvissa läsnä. Toisaalta ajatus kansallisesta elokuvasta on sen

<sup>79</sup> Sedergren 1999 B, 33-34.

<sup>80</sup> Sedergren 1999 B, 31.

<sup>81</sup> Laine 1999, 49-50.

<sup>82</sup> Lehtinen 2006, 204, 208-209.

verran kiinteä osa sotavuosienkin suomalaista elokuvaa, ettei sen huomiotta jättäminen ole mielekäästä. Tutkimuksen elokuvissa sotaa kuvataan myös isänmaallisuuden käsitteen kautta, minkä vuoksi on hyvä ymmärtää myös aikakauden käsitys elokuvasta ennen kaikkea oman kansallisuutensa ilmentymänä ja kuvaajana. Etenkin luvun neljä elokuvassa *Kirkastettu sydän* annetaan suorastaan ylevä ja juhlava kuva sodan kohtaavista suomalaisista ja toisaalta myös haetaan isänmaan rakkaudesta syitä ja selityksiä kansaa kohdanneelle kurjuudelle. Kansalliset lähtökohdat näkyvät kuitenkin myös sotakomedioita käsittelevässä luvussa, joissa pyritään etenkin katsojan kansallisen itsevarmuuden kohottamiseen osoittamalla suomalaisen sotaväen ja kansan erinomaisuus etenkin suhteessa viholliseen. Myös elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* varsin isänmaallisesti nimetyn päähenkilön ylipääsy murheistaan rinnastuu koko Suomen jälleenrakennukseen.

Suomalainen elokuva siis syntyi suhteellisen varhaisessa vaiheessa ja nousi kukoistukseensa 1930-luvulla, jolloin syntyi käsitys niiden kansallisesta erikoisluonteesta. Tähän ajatukseen voi katsoa pohjautuvan myös sota-ajan käsityksen elokuvista suomalaisten virkistäjinä ja yhtenäistäjinä. Elokuvat olivat sekä viihdettä että keino levittää – enemmän tai vähemmän hienovaraista – propagandaa niin kotirintamalla kuin sotaväenkin keskuudessa. Vaikka kaikenlaisesta pulasta kärsittiinkin, koettiin elokuva-ala niin merkittäväksi, että se pidettiin menestyksekkäästi toiminnassa läpi sotavuosien. Etenkin *Kulkurin valssin* kaltaiset fantasianomaiset, romanttiset tarinat pitivät kansan huomion poissa ikävästä todellisuudesta, mutta ne ovat vain yksi esimerkki siitä, mitä suomalaiset sodan aikana valkokankaalla näkivät. Seuraavaksi lähdetäänkin tutkimaan, miten ajankohtaista sota-aihetta lähestyttiin huumorin ja positiivisuuden kautta.

### 3. ILOINEN JA KEPEÄ SOTA

Tässä luvussa käsitellään sodan aikaisia komedioita, joissa sotaan suhtaudutaan enemmän tai vähemmän iloisella tavalla. Tällä ei tarkoiteta sitä, että sota sinänsä olisi elokuvissa iloinen asia – päinvastoin tässäkin luvussa esillä olevat elokuvat löytävät siitä niin dramaattisia, kohtalokkaita kuin surullisiakin puolia. Elokuvat ovat kuitenkin selvästi hauskoiksi ja viihdyttäviksi tarkoitettuja, ja niiden juonet ovat täynnä humoristisia käänteitä ja hahmoja. Vaikka niissä keskeisenä osana oleva sota olisi sinänsä vakava asia, suhtaudutaan siihen kuitenkin tietyllä tavalla varsin kepeällä asenteella. Ikävien asioiden vatvomisen sijaan sodasta löydetään huvittavia ja iloisia puolia: viihdytyskiertueiden näyttäviä esityksiä, hauskoja persoonia niin upseerien kuin rivimiestenkin keskuudessa, koomisia vihollisia ja niin edelleen.

Tässä luvussa analysoin kahta elokuvaa, jotka ovat vuoden 1942 *Niin se on poijaat!* sekä vuoden 1943 *Jees ja just*. Nämä valikoituivat tutkimuksen kohteeksi, koska sota on niissä hyvin konkreettisesti läsnä ja koska ne molemmat ovat yleissävyltään hyvin humoristisesti värittyneitä. Molempien elokuvien juoni sijoittuu piilottelematta jatkosodan aikaan ja niiden lähes kaikki päähenkilöt ovat rintamalla sotimassa. *Jees ja just* kuvaa kuvitteellista sotaoperaatiota, jonka keskiössä on vihollisjoukkojen sabotointi ja omien pelastaminen, elokuvan *Niin se on poijaat!* juoni taas pyörii rintamalla järjestettävän viihdytyskiertueen ympärillä. Sota ja siihen liittyvät erilaiset ilmiöt määrittävät siis tiukasti juonenkulkua ja sitä, millainen kuva hahmoista katsojalle annetaan. Elokuvat edustavatkin jo ennen sota-aikaa suosioon noussutta sotilasfarssien genreä, joille leimallista oli nimensä mukaisesti sijoittuminen kaikin puolin huvittavaan armeijamaailmaan.

Luku alkaa lyhyellä sotakomedioiden genreä ja ylipäättään sodan aikaisia komedioita käsittelevällä katsauksella. Tämän jälkeen analysoin molempia elokuvia erikseen aloittaen kronologisesti vanhemmasta elokuvasta *Niin se on poijaat!*. Etsin analyysissani tapoja, joilla elokuvissa sodasta luodaan positiivinen tai hauska kuva keskittyen niin juonen tapahtumiin, kerrontaan kuin hahmoihin. Molemmissa elokuvissa on näiden suhteen eroavaisuuksia mutta myös samankaltaisuuksia, joihin pyritään tässä kiinnittämään huomiota.

#### 3.1. Yhtenäistävät sotilaskomediat

Lajityyppinä armeijamaailmaan sijoittuvat komediat olivat olleet suosiossa jo pitkään. Teattereissa niitä oli esitetty jo 1910-luvulta lähtien, ja ne olivat tulleet suomalaisille tutuiksi myös kirjallisuudesta ja ulkomaalaisista elokuvista. Koomiset armeijatarinat olivat näin ollen valmiiksi hyväksi havaittu aihe, johon päätettiin tarttua myös kotimaisessa elokuvatuotannossa. Vuonna 1938 ilmestynyt

Suomen filmiteollisuuden *Rykmentin murheenkryyni* aloitti varsinaisen sotilasfarssien boomin, ja niitä nähtiinkin suomalaisilla valkokankailla varsin paljon etenkin vuosikymmenen taitteessa.<sup>83</sup> *Niin se on poijsaat!* ja *Jees ja just* sijoittuvat hyvin tähän jatkumoon sillä erotuksella, että siinä missä ennen sotaa ilmestyneet elokuvat luonnollisesti kuvaavat rauhanajan armeija-arkea, ollaan nyt sodassa oikeasti niin oikean elämän kuin elokuvankin todellisuudessa.

Kimmo Laineen mukaan armeija tapahtumaympäristönä oli elokuville ja erityisesti niiden takana oleville tuotantoyhtiöille ihanteellinen myöskin siinä mielessä, että se antoi mahdollisuuden koota elokuvalliseen tilaan yhteen monista eri yhteiskunnallisista taustoista peräisin olevia ihmisiä. Näin ollen elokuvat saattoivat myös puhutella näitä erilaisia taustoja edustavia katsojia – tavoitteena kun oli luonnollisesti saada mahdollisimman suuri osa Suomen kansasta kiinnostumaan elokuvasta ja samaistumaan siihen. Vaikka armeijaan sijoittuvat elokuvat kuvasivat pääasiallisesti ”miesten maailmaa”, pyrittiin niistä saamaan myös naisille kiinnostavampia lisäämällä mukaan heidän sukupuoltaan edustavia hahmoja.<sup>84</sup> Tässä luvussa mukana olevista elokuvista voikin myös huomata tämänkaltaisia pyrkimyksiä. Huomion kiinnittää erityisesti se, kuinka naiset ovat niissä näkyvästi mukana. Elokuvassa *Niin se on poijsaat!* on miessotilaiden ohella suuressa roolissa päähenkilö Möttösen vaimo, joka toimittaa omaa naisellista maanpuolustustehtäväänsä kotona puuhaamalla armeijan viihdytysiltamia ja kasvattamalla lapsiaan sotilaalliseen kuriin. Nuorempaa naiskuvaava elokuvassa puolestaan edustaa luutnantin tytär Hertta, jonka romanttisen sivutarinan voi kuvitella olevan mukana juuri naiskatsojiin vedotakseen. Samantyylinen naishahmo löytyy myös elokuvasta *Jees ja just*, jossa lotta Eilan hahmo on mukana lähinnä tuomassa romanssinpoikasta tarinaan. Näkyvämmän elokuvassa kuitenkin väritetään miehistä armeijaa kuvaamalla vihollisjoukkojen komentaja femme fatale-tyyppisenä naisena.

Laine huomauttaa myös, että vielä 1930-luvun loppupuolella Suomen armeijassa näkyi vuoden 1918 sodasta periytyvä kahtiajako, vaikkakin tosin aikaisempia vuosia laimeampana. Armeija oli ennen kaikkea valkoinen instituutio, ja tämä oli jotain, mihin myös sotilasmaailmaa käsittelevien elokuvien oli reagoitava. Tavoitteenahan oli kuitenkin saada mahdollisimman suuri katsojakunta elokuville, ja toisaalta aikakauden elokuvakulttuurille oli myös tärkeää korostaa omaa kansallista luonnettaan. Suomalaisen armeijan julkinen kuva oli siis otettava huomioon elokuvan teossa, toisin sanoen punaisen ja valkoisen Suomen kahtiajakoa oli lievennettävä, jotta mahdollisimman suuri yleisö saataisiin armeijaelokuviin samaistumaan. Laine nostaa tässä yhteydessä esille *Rykmentin Murheenkryyni*-elokuvan, jolle sen tuotantoyhtiö Suomen filmiteollisuus pyrki luomaan tarkoituksen

---

<sup>83</sup> Laine 1999, 152-153.

<sup>84</sup> Laine 1999, 161.

kansan sisäisiä ristiriitoja lieventävänä ja armeijan imagoa puhdistavana ja kansanomaistavana teoksena. Elokuvan kerrontaan pyrittiin sisällyttämään niin monia mahdollisia eri ihmisryhmiä, että jokainen katsoja löytäisi samaistumiskohteen.<sup>85</sup> Elokuvan suosiosta ja sen aloittamasta sotilaskomediodien esiinmarssista voidaan päätellä, että elokuva oli onnistunut tavoitteessaan ainakin jossain määrin. Näennäisen miehiset, valkoisen Suomen elokuvat saattoivat leimoistaan huolimatta olla myös koko kansan huvia.

Sotilaskomediodien voi ajatella muuttuneen aikaisempaa ajankohtaisemmiksi sotavuosina, olihan nyt kaikenlainen sotilaselämä ainakin jollain tapaa useammalle katsojalle läheinen asia. Tällaista ajankohtaisuutta korostettiin mielellään myös sotilaskomediodien mainonnassa, sillä se oli keino saada kevyeksi leimatulle lajityypille arvostusta ja toisaalta kiinnittää se omalla tavallaan osaksi propagandakoneistoa. Hiukan ristiriitaisesti kuitenkin pidettiin myös yllä ajatusta elokuvien tarjoamasta todellisuuspaosta ja viihteestä, mikä tosin niin ikään saattoi nostaa elokuvien statusta, ymmärrettiinhän suomalaisen elokuvayleisön piristäminen merkittäväksi kansalliseksi tehtäväksi.<sup>86</sup>

Komediat ylipäänsä olivat sota-aikana yleinen elokuvagenre, ja niitä voidaankin pitää yhtenä aikakauden leimallisimpana elokuvatyylinä näytävien ja fantasianomaisten pukuelokuvien ohella. Tällaiset sota-ajan elokuvat ollaankin usein jälkeinpäin tutkimuksessa nähty etenkin niiden tarjoaman eskapismen kautta. Viihteen, tässä tapauksessa komediaelokuvan, voidaan ajatella tarjoavan ennen kaikkea pakoa todellisuudesta, joka sota-aikana oli kiistatta kurja. Viihde on utopiaa, sillä se esittää asioita, joita halutaan, mutta joita ei kuitenkaan oikeassa elämässä voida saavuttaa. Siitä huolimatta tämä utopia on kaikkein tehokkaimmillaan pohjautuessaan siihen maailmaan, jonka katsojan voi olettaa tunnistavan omasta reaalityodellisuudestaan.<sup>87</sup> Tähän ajatukseen pohjautuen voi ajatella sotaa kuvaavien komedioiden luovan utopiaa todellisuuden päälle: sotiminen ja sodassa olominen muuttuu elokuvan todellisuudessa hauskaksi ja humoristiseksi utopiaksi, joka kuitenkin pohjaa katsojan tunnistamaan elämään. Komedian voi tietysti näin ollen ajatella mahdollistavan myös vaikeiden asioiden käsittelyn huumorin keinoin: humoristinen suhtautuminen sotaan on varmasti ollut osa aikansa mielialanhoitoa, jossa ikävät asiat on pyritty värittämään positiiviksi.

Anu Koivusen mukaan sinänsä harmiton ja merkityksetön lajityyppi komedia saattoi muuttua aikakauden retoriikassa tärkeäksi sotatoimien tukijaksi, sillä se toimi ihmisten mielialojen kohottajana sekä oletusarvoisesti myös kansan yhdistäjänä. Komedikaan ei näin ollen mielellään, vaikka sen päätarkoitus olisikin ollut vain viedä katsojan ajatukset pois ikävästä nykyhetkestä, saanut

---

<sup>85</sup> Laine 1999, 161-163.

<sup>86</sup> Laine 1994, 49.

<sup>87</sup> Koivunen 1995, 228-229.

vaarantaa liikaa tätä yhtenäisyyttä esittämällä sen kanssa ristiriidassa olevia arvoja.<sup>88</sup> Toisin sanoen nekin humoristisesta otteestaan huolimatta noudattivat pitkälti perinteisiä ja yleisiä käsityksiä esimerkiksi siitä, miten sotatilassa tulisi käyttäytyä tai millainen oli vaikkapa suomalainen perhe tai naisen ja miehen paikka yhteiskunnassa. Elokuva ei siis saanut kyseenalaistaa yhteiskunnassa vallitsevaa tasapainoa, vaan sen oli pidettävä yllä taistelutahtoa ja yhtenäisyyttä.

Tämänkaltainen asenne näkyikin myös tämän luvun elokuvissa. Niissä molemmissa pidetään yhtenäisyyttä yllä esittämällä suomalaiset yhtenäisenä, toverillisena joukkona, ja etenkin elokuvan *Jees ja Just* tapauksessa luomalla näille yhteinen vihollinen, venäläiset. Tämän lisäksi esimerkiksi *Niin se on poijsaat!* pitää arvossa perheen, isänmaan ja sotilaallisuuden kaltaisia arvoja, ja molemmissa elokuvissa naureskellaan sukupuoliroolinsa ylittävälle hahmoille. On myös huomattavaa, että vaikka niissä pelleilläään sotaan liittyvien asioiden kustannuksella, ei sotaa sinänsä kyseenalaisteta millään tavalla eikä siihen liittyviä ikäviä asioita juuri pidetä esillä. Taistelutahtoa kohotetaan esittämällä sodankäynti kuin hauskana seikkailuna, jossa etenkin elokuvan *Jees ja Just* tapauksessa voitto näyttää lähes varmalta. Kaiken kaikkiaan siis luvun elokuvat ovat siis arvoiltaan ja asenteiltaan jokseenkin konservatiivisia, ja niiden voi hyvin nähdä pitävän hyvin yllä sota-ajan elokuvalla tärkeää kansallista yhtenäisyyttä hauskuuden varjolla.

### 3.2. *Niin se on poijsaat!* (1942) Viihdyttävä ja humoristinen sota

Vuoden 1942 *Niin se on poijsaat!* pohjautuu näyttelijä Einari Ketolan luomaan fiktiiviseen sotilashahmoon, korpraali Möttöseen, jota Ketola esitti sotien aikana useiden erilaisten rintamamiehille suunnattujen viihdytystapahtumien yhteydessä. Möttösen repertuaariin kuuluivat erityisesti musikaaliset numerot, ja ylipäättään esitykset olivat komediallisiksi tarkoitettuja. Ketolan esitykset nousivat hyvin nopeasti suureen suosioon, ja hän oli halutuimpia viihdyttäjiä niin sotatoimialueilla kuin kotirintamallakin.<sup>89</sup> Sodan aikaisista armeijan viihdytysjoukoista kirjoittaneen Viljo Korpelan mukaan Möttösen voitaisiin jopa väittää olleen ”sodan aikana Suomen tunnetuin sotilas Mannerheimin jälkeen.”<sup>90</sup> Sotien päätyttyä Möttönen kuitenkin joutui aikaisemmasta suuresta suosiostaan huolimatta syrjään viihdytystapahtumien esityslistoilta. Ketola leimattiin etenkin äärivasemmiston toimesta fasistiseksi, mikä johti esiintymiskieltoon ja siihen, ettei häntä ainakaan välittömästi sodan jälkeen huolittu töihin isompiin teattereihin.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Koivunen 1995, 227.

<sup>89</sup> Korpela 1991, 187-190.

<sup>90</sup> Korpela 1991, 185.

<sup>91</sup> Korpela 1991, 185, Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/120631>. Luettu 21.3.2017.



Vaikka Möttönen oli alun perin lähinnä sotilaista koostuvalle yleisölle suunnattu hahmo, todettiin hänen suosionsa ilmeisesti sen verran suureksi, että myös hänestä kertova elokuva katsottiin kannattavaksi valmistaa. *Niin se on poijaat!* tulikin ensi-iltaan vuoden 1942 loppupuolella, ja sen pääosaa esitti oikeutetusti hahmon alun perin luonut Ketola. Nimensä elokuva sai Möttösen vakiolausehduksesta, minkä voi ajatella viittaavaan siihen, että hahmon uskottiin ainakin jossain määrin olevan potentiaaliselle yleisölle ennestään tuttu. Samoin voi päätellä myös elokuvan mainosjulistesta, joka kertoo Möttösen olevan ”Suomen suosituin sotilas, lukuisten aseveli-iltojen kuuluisa hauskuttaja, tuhannen ja yhden vitsin mies saapuu lauluineen, juttuineen, revyy-ohjelmineen ja Kolmosineen!!!



KUVA 1. Elokuvan mainosjulistessa käy ilmi sen tausta armeijan viihteenä. Huomion kohteeksi nousevat myös sotilaalliset kolmoispojat. (Lähde: Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/120630>.)

Elokuvassa näkyikin sen tausta armeijan viihdytyskiertueiden ohjelmanumerona etenkin siinä, kuinka musiikki ja kaikinpuolinen viihdyttäminen ovat sen pääosassa. Elokuva myös sijoittuu ympäristöön, jossa Möttönen on alun perin tullut tutuksi. Sen tarina liikkuu rauhanajan arkisesta ympäristöstä eroavissa, sotatilalle ominaisissa tiloissa, kuten lottakanttiinissa, sotasairaalassa, sotilaiden teltoissa ja viimeiseksi elokuvan loppupuolen massiivisissa aseveli-iltamissa. Vaikka elokuva on yleisilmeeltään kepeän humoristinen ja positiivinen, koettiin sen tietyt kohtaukset sodan jälkeen sen verran arkaluontoisiksi, että sen kestosta leikattiin pois noin kymmenen minuuttia. Monen muun aikakauden elokuvan tavoin pannaan joutuivat muutamat kohtaukset ja laulujen sanoitukset, joiden katsottiin olevan jollain tapaa loukkaavia Venäjää tai Stalinia kohtaan.<sup>92</sup>

Elokuva sijoittuu ajankohtaisesti jatkosodan aikaan. Möttönen on joutunut rintamakomennukselle, ja hänen nähdään heti alusta lähtien pitävän tunnelmaa korkealla vitsailullaan ja lauleskelullaan. Möttösen joukkoja saapuu viihdyttämään luutnantti Perävalon ja hänen tyttärensä Hertan johtama viihdytysjoukko. Perävalo havaitsee Möttösen esiintymistaidot ja ehdottaa, että tämäkin liittyisi viihdytysjoukkoihin. Emmittyään asiaa hetken aikaa Möttönen suostuu, ja vierailee ennen komennuksensa alkua kotonaan vaimonsa ja kolmen lapsensa luona. Elokuvan lopussa järjestetään suuri Möttösen juontama aseveli-ilta, jonka päätteeksi Möttönen joutuu hyvästelemään perheensä ja palaamaan takaisin rintamalle.

Elokuva on selvästi luotu jokseenkin puhtaasti viihdytysmielessä. Varsinainen juoni on hyvin yksinkertainen ja käytännössä tiivistettävissä yhteen lauseeseen: Korpraali Möttönen tulee jatkosodassa siirretyksi armeijan viihdytysjoukkoihin. Elokuva onkin enemmän kuvaus lyhyestä ajanjaksosta päähenkilönsä elämästä, jonka aikana hän kohtaa erinäisiä ihmisiä ja on näiden kanssa tekemissä. Monet hahmot ja kohtaukset elokuvassa eivät juurikaan vie juonta eteenpäin, vaan ovat mukana lähinnä luomassa tunnelmaa ja viihdyttämässä katsojaa. Tällainen on esimerkiksi kohtaus, jossa Möttösen tapaama rikas karjalaisisäntä yrittää löytää lottana työskentelevälle tyttärelleen miestä kehuskelemalla tätä – ja omaa omaisuuttaan – vuolaasti sotilaille. Yläluokkainen isäntä pilkataan kuitenkin ruotuun Möttösen ja muiden sotilaiden toimesta.

Eniten elokuvan viihdytysarvosta kertoo kuitenkin se, miten musiikki on siinä hyvin suuressa roolissa. Möttönen esittää elokuvassa useita lauluja, joihin moniin yhtyvät myös hänen sotilastoverinsa. Elokuvan lopussa tapahtuva aseveli-iltama saa myös suuren roolin. Näiden aikana katsoja saa elokuvan hahmojen ohella seurata monia erilaisia musiikki- ja lauluesityksiä ja tulee näin ikään kuin itsekin istutetuksi iltamien katsomoon. Iltamakohtaus onkin jo verrattain pitkän kestoensa

---

<sup>92</sup> Suomen kansallisleikkimografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/120630>. Luettu 21.2.2017.

vuoksi varsin merkittävä analysoitaessa elokuvan viihteellistä sotakuvausta. Katsoja ei seuraa enää pelkästään elokuvaa, vaan myös iltamien ohjelmaa siinä missä elokuvan hahmotkin. Näin hän asettuu itsekin keskelle sodan tapahtumia ja niistä kumpuavaa viihdytyksen ja viihtymisen tarvetta kahdella tasolla, sekä aseveli-iltamien että niistä kertovan elokuvan katsojana. Koska elokuva on musikaalisesta ja humoristisesta sävystään huolimatta melko realistinen – toisin kuin esimerkiksi tämän luvun toinen elokuva *Jees ja just* – voi myös iltamakohtauksen ajatella pohjaavan siihen todellisuuteen, jonka katsoja tunnistaa omasta elämästään. Samaan viittaa luonnollisesti Ketolan todelliseen elämään pohjautuvan viihdyttäjästatuksen korostuminen – elokuvan loppupuoli on käytännössä Ketolan tähdittämän viihdeillan filmatisointi, joka on tuttu ja tunnistettava valkokankaan ulkopuolisen todellisuuden sotaa käyvästä maailmasta.

Toisaalta iltamakohtaus on kuitenkin kaikessa massiivisuudessaan jokseenkin epärealistinen ja ennen kaikkea eskapistinen. Kohtaus on kuvattu Helsingin messuhallissa, ja iltamien katsojat saavat seurata niin Suomalaisen Oopperan baletin esitystä, Hawaiji-teemaista musikaalikohtausta kuin itämaista tanssiakin. Kaiken kruunaa sotilaallinen yhteislaulu. Kohtauksen fantasianomaisuutta korostaa entisestään se, kuinka Möttönen päätyy seuraamaan esityksen loppupuolta jonkinlaisen lentävän aikakoneen ja television yhdistelmän kautta. Kokonaisuudessaan elokuvan – etenkin kuitenkin sen lopun iltamakohtauksen – voidaan nähdä luovan sodasta viihdyttävää spehtaakkeliä. Spehtaakkeli voidaan tässä ymmärtää elokuvana, jolle tärkeää ei niinkään ole tapahtumat tai juoni, vaan se, miten ne katsojalle näytetään. Keskiöön nousee näyttävyyys, ja etenkin tämänkaltaisen musikaalimaisen elokuvan ollessa kyseessä myös musiikki, laulu, tanssi ja joukkokohtaukset.<sup>93</sup> Oleellista ei tässä ole, mitä tapahtuu ja miksi, vaan se, että se näyttää ja kuulostaa hyvältä elokuvateatterissa istuvan katsojan mielestä.

Elokuva siis kuvaa todellista ilmiötä, sota-ajan aseveli-iltamaa, mutta varsin näyttävästi ja eskapistisuutta tavoitellen. Katsojan ei lopulta tarvitse miettiä liikaa todellisuutta, sillä se tulee häivytyksi vain nimellisenä taustalle. Tai oikeastaan kaikki todellisuuden – sodan – ikävät asiat piilotetaan hauskojen ja iloisten asioiden taakse. Huomio pyritäänkin elokuvassa kiinnittämään sodan mahdollistamiin positiivisiin puoliin, rauhan aikana kun ei olisi samankaltaista tarvetta sotilaallisten viihdytyskiertueiden ja aseveli-iltojen tuomille huvituksille. Kaiken kaikkiaan *Niin sen on poijsaat!* siis tuo sodanaikaisen todellisuuden konkreettisesti lähelle katsojaan, mutta esittää sen viihteellisyyden ja positiivisuuden kautta.

---

<sup>93</sup> Koivunen 1995, 172-173.

Sodan tuomia murheita puidaan lähinnä kohtauksessa, jossa sotilaat pohtivat kotiin jääneitä rakkaitaan ja laulavat myös aiheesta kertovan laulun. Laulun aikana nähdään kuvaa maatilan pihalla haikeana käyskentelevästä perheestä ja tuulessa liehuvasta Suomen lipusta. Kuitenkin haikeus sodan vuoksi eroon toisistaan joutuneista läheisistä ja toisaalta taakse jääneestä kotiseudusta on jokseenkin toistuva teema elokuvassa. Möttösen perheen nähdään ikävöivän poissa olevaa isää, ja suru on tietysti suurimmillaan loppukohtauksessa, jossa Möttönen joutuu jälleen hylkäämään heidät rintamalle palatessaan. Myös Hertta Perävalo saa lyhyen sivujuonen, jossa hänen paljastetaan joutuneen eroon rakkaastaan tämän jouduttua rintamalle. Pari kuitenkin tapaa toisensa viihdytyskiertueen puitteissa. Tällaiset erot ovat kuitenkin ainoa sinänsä negatiivinen asia, jonka elokuva tuo sodasta ilmi – jopa sotasairaalaan sijoittuvassa kohtauksessa tavattavat loukkaantuneet miehet ovat reipasta ja iloista väkeä<sup>94</sup> – eikä niihinkään lopulta pyritä lataamaan liialti dramatiikkaa.

Erityisen huomionarvoisena tämänkaltaisessa ikävien asioiden unohtamiseen pyrkimisessä voidaan nähdä elokuvan loppu, jossa Möttönen hyvästelee perheensä reippaalla vakiolausahduksellaan ”Niin se on poiijaat”, jonka myötä myös koko elokuva päättyy. Vaikka elokuvassa on koettu myös haikeutta, ikävää ja sotaväsymystä, jää lopulta Möttösen reipas sotilaallisuus ja isänmaallisuus voitolle. Iloisuus vaikeuksien edessä jää mielekkäämmäksi toimintamalliksi kuin passiivinen murehtiminen. Möttösen hyvästely tai ylipäättään elokuvan iloisuus ei kuitenkaan varsinaisesti pysty pyyhkimään pois tai ratkaisemaan tarinan – ja sodan – haikeita puolia vaan jättää ne ikään kuin avoimeksi kysymykseksi taustalle.<sup>95</sup> Sotaan ei ehkä lopulta olekaan mahdollista suhtautua pelkästään iloisella asenteella, mutta toisaalta sodan suruihinkaan ei koeta tarpeelliseksi kiinnittyä liikaa.

### 3.3. Sotapropagandaa viihteen varjossa

Sen lisäksi, että *Niin se on poiijaat!* tekee sodasta etenkin loppua kohden varsin viihteellistä ja hauskaa, on siitä luettavissa selkeä sotapositiivinen, propagandistinen sävy. Elokuva tekee sotilaallisen luonteensa selväksi heti ensimmäisissä kuvissaan. Alkukohtauksessa nähdään marssivia sotilaita, jotka edetessään laulavat reipasta yhteislaulua. Tämän jälkeen musiikki muuttuu dramaattisemmaksi, ja katsojalle näytetään kuvia ampuvista tykeistä ja miehistä, joille toimitetaan kirjallisia kutsuja rintamalle. Dramatiikka on kuitenkin nopeasti ohi, ja seuraavassa kohtauksessa

<sup>94</sup> Sodassa haavoittuneet pyrittiin ylipäättään todellisessakin elämässä esittämään rauhallisena joukkona, jonka vammat eivät ikinä olleet kovinkaan vakavia ja estivät taisteluihin palaamisen vain väliaikaisesti. Tarkoituksena oli luonnollisesti pyrkimys pitää yllä kuvaa suomalaisen sotilaan reippaasta taistelutahdosta. Hemmilä 2017, 56.

<sup>95</sup> Laine 1994, 55.

tavataan muiden sotilaiden rinnalla marssiva Möttönen, joka yrittää piristää tunnelmaa vitsailullaan ja lopulta innostaa kaikki yhteislauluun.

Alku ikään kuin näyttää sodasta kaksi eri puolta: toisaalta se on dramaattinen ja kohtalokas, toisaalta taas täynnä yhteishenkeä ja reippautta. Jälkimmäinen puoli on kuitenkin elokuvassa huomattavasti näkyvämmässä roolissa, kuten todettua. Elokuvan alkukohtauksesta voisikin ehkä äkkiseltään päätellä kyseessä olevan dramaattisempi ja toiminnallisempi sotaelokuva, mutta tunnelma kuitenkin kevennetään hyvin äkkiä. Vaikka sodassa ollaankin, Möttönen tovereineen ei missään vaiheessa tekemisiin minkään vakavamman, kuten taisteluiden kanssa. Aikakauden propagandistisesti värittyneeseen kuvastoon kuului ylipäänsä rintamaelämän kaunistelu, mikä näkyi esimerkiksi siinä, kuinka kotiinpäin kirjoittavien sotilaiden kirjeistä pyrittiin sensuroimaan kaikenlainen kritiikki vallitsevaa tilannetta kohtaan. Sotilaista itsestään puolestaan pyrittiin antamaan reipas, iloinen ja isänmaallinen kuva. Tavoitteena oli toisaalta kaunistella sodankäynnin todellisuutta, toisaalta rauhoitella kotiin jääneitä vakuuttelemalla, ettei kenellekään ollut varsinaisesti mitään hätää. Pyrkimykset kuitenkin kääntyivät tavallaan itseään vastaan, kun sekä rintamamiehet että kotiin jääneet omaiset alkoivat ärsyntyä kaunisteluun ja viestinnän rajoittamiseen.<sup>96</sup> *Niin se on poijaat!* sisältää hyvin paljon juuri tällaisia asenteita: siinä rintamalla olo on iloista ja vaaratonta, ja kaikki sotilaat ovat varsin reipasta porukkaa. Elokuvan sotakuvauksen voikin ajatella pyrkivän juuri niin rintamalla kuin kotonakin olevien rauhoittamiseen ja piristämiseen – eri asia tietysti on, miten katsojat itse suhtautuivat tähän väritettyyn kuvaan.

Elokuva myös päättyy hyvin samankaltaisesti kuin alkaakin. Kun loppupuolen aseveli-iltama lähestyy loppuaan, vakavoituvat hahmot kaikkien hilpeiden esitysten päätteeksi esittämään seisaaltaan sotilaallisen yhteislaulun. Kohtauksen keskiössä on Möttösen perhe, joka seisoo vakavana muiden ihmisten kehystämänä kuin esimerkiksi ja ihailun kohteeksi nostettuna. Tämän jälkeen nähdään elokuvan alkukohtauksen tapaan eteneviä sotilasjoukkoja. Taustalla kuullaan niin ikään yhteislaulua, ja kaiken tämän jälkeen elokuva päättyy kuvaan perhettään rautatieasemalla hyvästelevästä Möttösestä. Kiinnostavasti Kansallisfilmografian mukaan loppupuolen kuvat, jotka esittävät suomalaisia sotilaita liikkumassa niin hevosilla, polkupyörillä kuin panssarivaunuillakin, ovat aitoa videokuvaa suomalaisten joukkojen liikkumisesta kesällä 1941.<sup>97</sup> Näin todellisuus tulee entistä korostetummin osaksi elokuvaa luoden sille jopa dokumentaristisen sävyn, ja ennen kaikkea osoittaa selvemmin sen aiheen ajankohtaisuuden.

<sup>96</sup> Kirves 2008, 25-27.

<sup>97</sup> Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/120630>. Luettu 22.9.2017.

Sota siis on elokuvassa jopa hyvinkin realistisesti läsnä, ja tätä realismia vasten lähdetään rakentamaan propagandistista kuvaa sota-ajan ilmiöitä kohtaavista ihmisistä. Elokuvan hahmokaarti esiintyy kaiken kaikkiaan hyvin sotilaallisena, reippaana ja iloisena. Vaikka enemmän tai vähemmän realistisessa komediassa ollaankin, on elokuvasta luettavissa selkeä ihanne siitä, miten sota-ajan haasteet tulisi kohdata. Tämä tietysti näkyy jo elokuvan peruspositiivisessa sävyssä: iloisuus ja hauskuus korostuvat ikävyyksien kustannuksella. Huomattavaa elokuvassa kuitenkin on myös se, kuinka se kytkee tiiviisti kaikenlaisen isänmaallisen sotilaallisuuden ihannon viihteellisyyteensä.

Monet elokuvassa kuultavista lauluista ovat hyvin hilpeitä, sotilaallisia ja isänmaallisia, ja musiikki toimiikin näin tehokeinona reippaan kansallishengen nostattamisessa. Talvisodan aikaisia uutisfilmejä analysoineen Ilkka Hemmilän mukaan sotilaallista ja isänmaallista musiikkia käytettiin usein uutiskatsauksissa alleviivaamaan joukkojen yhtenäisyyttä ja puolustusvalmiutta. Ylipäänsä musiikin käyttäminen kansallishengen nostattamiseen oli hyvin tyypillistä aikakauden Euroopassa.<sup>98</sup> Elokuvan *Niin se on poijaat!* musiikki on niin ikään yhteisöllisyyden luoja: ihmisten nähdään useammassakin kohtauksessa esittävän lauluja nimenomaan yhdessä, ja niiden isänmaallinen sotilaallisuus alleviivaa sanomaa entisestään. Musiikin kautta sota esiintyy yhteisöllisenä tapahtuma, joka on koonnut kaikenlaisia suomalaisia yhteen taistelemaan.

Selkeä esimerkki isänmaallisesta sotilaallisuudesta on myös varsin ihanteellisena esittäytyvä Möttösen perhe, jonka kuvataan omaksuneen sota-ajan ilmapiirin jokseenkin täydellisesti. Möttösen vaimo on mukana vapaaehtoista maanpuolustustyötä tekevässä naiskerhossa, jonka puheenjohtajaksi hän tulee yksimielisellä päätöksellä valituksi. Kerho päättää ensitöikseen ottaa kummilapsen ja järjestää viihdytysillat. Vaimo siis täyttää omaa maanpuolustusvelvollisuuttaan kotirintamalla varsin esimerkillisesti, pitämällä huolta niin heikommassa asemassa olevista kuin sotilasjoukkojen viihtymisestäkin. Sodan aikaisia naisille suunnattuja dokumentaarisia propagandaelokuvia tarkastelleiden Johanna Mäkelän ja Riitta Oittisen mukaan naisten tuli tukea miesten sodankäyntiä tavoilla, jotka olivat heidän sukupuolelleen sopivia. Elokuvissa naisten nähtiin esiintyvän toisaalta hoivaajina, jotka pitivät huolta niin lapsistaan kuin miehistäänkin, toisaalta työntekijöinä, jotka tekemällänsä työllä vapauttivat miehet sodankäyntiin.<sup>99</sup> Vastaavasti Möttösen vaimo siis osallistuu sotaan naiselle sopivalla tavalla, joka tarkoittaa tässä lähinnä muiden hyvinvoinnista ja viihtymisestä huolehtimista sekä lapsien kasvattamista sotilaallisten ihanteiden mukaan.

Möttösen vaimoa mielenkiintoisempi yksityiskohta elokuvassa ovatkin Möttösten pienet kolmospojat, jotka on nimetty hyvin symbolisesti Voitoksi, Taistoksi ja Intoksi. Poikien mainitaan

<sup>98</sup> Hemmilä 2017, 17-18.

<sup>99</sup> Mäkelä, Oittinen 1993, 27, 33.

kuuluvan sotilaspoikaosastoon, ja isän ollessa poissa kotoa he harjoittelevat tämän innoittamina sotilaspukuihin pukeutuneina ja kypärät päässä sotilaallista marssia. Pojilla on myös lelukiväärit, joilla he ammuskelevat ja joita he opettelevat kantamaan oikeaoppisesti. Äiti on hyvin ylpeä poikiensa osoittamasta sotilaallisesta innosta, ja opastaa ja kannustaa heitä parhaansa mukaan. Ja kuten elokuvan luonteeseen kuuluu, ovat kolmoset myös hyvin musikaalisia: isän saapuessa kotiin he kajauttavat hänelle rivissä seisoen sotilaslaulu *Valan*, jota heidän on myös aikaisemmin nähty innokkaasti harjoittelevan. ”Niin se on poijaat, kyllä teistä kunnon sotapoikia tulloo”, kehaisee Möttönen poikiaan laulun päätteeksi.

Kolmosten mahdolliseen tulevaan sotilasuraan viitataan toistuvasti: äiti kehottaa heitä ottamaan mallia isästään, ja poikia kutsuvat sekä aikuiset että lapset itse ”osasto” ja ”ryhmä” Möttöseksi. Möttönen myös puhuu vitsillään siitä, kuinka hänen tehtävänään on tuottaa maailmaan lisää poikia Suomen armeijan tarpeisiin. Poikien sotilastouhut esittäytyvät siis toisaalta hauskana leikkinä, joka on saanut inspiraationsa nykyhetken tapahtumista ja jota elokuvan aikuiset vaikuttavat pitävän hauskana ja suloisena. Toisaalta leikin vakavuus tulee esille siinä, kuinka poikia kannustetaan ja opastetaan omaksumaan oikeaoppisesti aikuisten sotilaiden tavat. Heidän halutaan selvästi oppivan sotilaallisuus ja isänmaallisuus jo nuorena, ja odotetaan aikuisena seuraavan isänsä jalanjälkiä. Perheen kotona eletäänkin kuin armeijan pienoismaailmassa, jossa sotainen todellisuus sekoittuu leikkiin samalla tavalla kuin oikeastaan koko elokuvassakin.<sup>100</sup> Sota on todellista, mutta se kuvataan viihteellisenä ja hauskana asiana.

Möttösen perhe esiintyy siis esimerkkinä siitä, kuinka sotilaallisuus ihanteellisessa tapauksessa omaksutaan. Tämän lisäksi elokuvassa nähdään myös eräänlainen varoittava ja esimerkki ja samalla kannustava kasvutarina siitä, kuinka sotilaallisuuteen on mahdollista myös oppia heikoista lähtökohdista huolimatta. Tällainen esimerkki on elokuvassa tavattava runoilua harrastava nuori mies Voitto Päivänkilo, joka elokuvan alussa liittyy Perävalon vetämiin viihdytysjoukkoihin. Päivänkiloa annetaan heti alusta alkaen hyvin epäsoitilaallinen ja epämiehekäs kuva. Hänen kerrotaan aikaisemmin ”pinnanneen” sotaväestä heikon vatsansa vuoksi, ja nytkin hän on tarvinnut lähtöönsä ensin kirjallisen suostumuksen ”mammaltaan”. Sotaan lähdön pääasialliseksi motiiviksi ilmoitetaan mamman halu saada heidänkin perheeseensä edes yksi rintamamies ennen kuin sota ehtii loppua. Päivänkilon esitetään siis olevan hyvin lapsekas, äitinsä suojeluksessa yhä elävä mies, joka ei oikein tunnu olevan tilanteen tasalla: hän on tullut sotaan vain lausumaan viattomasti runojaan. Epämiehisyyttä korostaa entisestään Päivänkilon maininta siitä, kuinka hänen äitinsä on todennut rintamalle menosta ”jos siellä kerran naisetkin voivat olla, niin kyllä sinäkin saat mennä”. Päivänkilo

---

<sup>100</sup> Bagh 2005, 123.

saa heti alusta alkaen vinoilua osakseen niin Perävalolta kuin muultakin viihdytysjoukolta, mutta pääsee silti mukaan runoineen.

Päivänkilon hahmo luo siis hyvin selkeän vastakohdan elokuvan koko muulle hahmokaartille, joista kaikkien näytetään suhtautuvan sotaan humoristisesta asenteestaan huolimatta hyvin vakavasti ja tosissaan – jopa Möttösen pienet kolmoset ovat omaksuneet sotilaallisen asenteen runoilijaa paremmin. Hänen taustansa äidin hoitamaksi ja komenneltavaksi jääneenä poikana on perinteinen epämiehekkääksi ymmärretty piirre, joka on nähty häpeällisenä erityisesti armeijamaailmassa.<sup>101</sup> Runoilijanakaan hän ei oikein sovi miehekkääseen armeijaympäristöön, jossa korostuvat kova, niin sodankäynnin kuin siviilielämänkin vaatimuksiin koulittu ruumiinkunto ja urheilullisuus.<sup>102</sup> Elokuvan naishahmotkin, kuten Perävalon tytär ja Möttösen vaimo, esiintyvät Päivänkiloa ”miehekkäämpinä” antaumuksellisessa suhtautumisessaan sotaan. Päivänkilon rooli onkin olla koominen hahmo, jonka käytös on huvittavaa siksi, että se on niin sopimaton käsillä olevaan tilanteeseen. *Niin se on, poijaat!* esittää sodan hyvin innostavassa, kannustavassa valossa, ikään kuin reippaana yhteisenä puuhasteluna, jonka puolesta jokaisen on annettava kaikkensa. Katsojan oletetaan samaistuvan tähän asenteeseen ja näin ollen asettuvan nauramaan hahmolle, joka elokuvan kuvaamaan maailmaan ei sovi.

Elokuvan puolivälissä Päivänkilo kuitenkin tekee parannuksen. Viihdytysjoukot saapuvat esiintymään sotilassairaalaan, jossa loukkaantuneet sotilaat kajauttavat vammoistaan huolimatta reippaan, isänmaallisen laulun. Laulua mielteliäänä seurannut Päivänkilo tunnustaa Perävalolle, että häntä on alkanut hävettää entinen käytöksensä ja että hän haluaisi nyt itsekkin tulla sotilaaksi. Tunnustuksensa ja koko kohtauksen hän lopettaa päättäväisiin sanoihin ”nyt ei kysytä mammalta enää”. Rintamamiesten antama esimerkki saa siis hänet viimeinkin löytämään oikean polun, sekä oman miehisyytensä että maanpuolustushenkensä.

Sotaväkeen päätyvä epäsoitilaallinen mies, joka lopulta tekee parannuksen, onkin yksi tyypillinen hahmotyyppi sotilaskomediodien genressä. Hyvin paljon Päivänkiloa muistuttava hahmo löytyy myös aikaisemmin mainitusta vuoden 1938 elokuvasta *Rykmentin murheenkryyni*. Elokuvassa kasarmille saapuu ”suuren kartanon ainoa poika”, alovak Lauri Auermaa. ”Hän on tullut sotaväkeen eikä mihinkään muijien johtamaan kasvatuslaitokseen”, toteaa komppaniapäällikkö, kun hänen vaimonsa pyytää kohtelevaan alokasta lempeästi. Auermaa saapuu seuraavassa kohtauksessa kasarmille hevosvaunuilla lukuisten matkalaukkujen kera herättäen näin välittömästi hilpeyttä ja kummeksuntaa muissa. Päivänkilon tapaan Auermaa on jokseenkin lapsekas, hienosteleva ja täysin

<sup>101</sup> Ahlbäck 2014, 132-133.

<sup>102</sup> Ahlbäck 2014, 115-116.



tietämätön uuden ympäristönsä normeista. Hän saapuu kasarmille hyväntahtoisen hölmönä ”kaunista huonetta” ja laukkujensa kantajia odottaen, eikä tajua itseensä kohdistuvaa piikittelyä. Hänen myös näytetään harrastavan innokkaasti perhosten keräilyä, joka niin ikään on Päivänkilon runoiluun verrattavissa oleva perinteisen epämiehekäs laji. Lopulta hänkin kuitenkin ”miehistyy” ja omaksuu armeijamaailman tavat.

Tällainen kääntymyskertomus, vaikka olikin tyypillinen jo aikaisemmissa sotilaselokuviissa, sai tietysti suuremman propaganda-arvon sotavuosien elokuvissa. Elokuvan *Niin se on poijaat!* Päivänkilon kääntymys näyttäytyykin paljon alleviivatumpana kuin *Rykmentin murheenkryynin* Auermaan.<sup>103</sup> Sota-aikana onkin varmasti ollut tärkeämpää korostaa, kuinka kuka tahansa pystyy omaksumaan sotilaallisuuden ihanteet ja muuttumaan armeijan kasvatuksessa kunnolliseksi, vaikka lähtökohdat olisivatkin heikot. Kiinnostavasti kuitenkin Päivänkilon ohella voidaan elokuvassa Kimmo Laineen mukaan nähdä myös toisenlainen kääntymyskertomus päähenkilö Möttösen hahmossa. Laineen mukaan Möttönen kasvaa elokuvassa tavallisesta sotilaasta viihdyttäjäksi, joka auttaa koko kansaa mielialanhoidollisissa tehtävissä. Möttösen kasvu ei elokuvassa ole täysin suoraviivainen, sillä hän aluksi epäröi viihdytysjoukkoihin liittymistä, kunnes tulee lopulta vakuuttuneeksi niiden korkeammasta tarkoituksesta. Möttösen kääntymyksen kruunaa lopun aseveli-iltama, joka ei näin enää ole pelkkää eskapistista spehtaakkia, vaan myös arvostettu kansanhuollollinen tapahtuma. Samalla kytketään Möttösen muuttuminen tärkeäksi viihdyttäjäksi myös todellisuuteen, jossa viiheellinen komedia saa oikeutuksen kansallisen mielialanhoidon parissa.<sup>104</sup>

*Rykmentin murheenkryyniä* analysoineen Kimmo Laineen mukaan Auermaan – ja samalla tietysti myös Päivänkilon – hahmo edustaa hierarkkista, ylhäältä alas kohdistuvaa komiikkaa. Siinä ”katsojaa houkutellaan nauramaan ylemmydentuntoisesti” Auermaalle, joka ei ”täytä elokuvien miesideaalin odotuksia”.<sup>105</sup> Hahmon epämiehekkyyden naurettavuus tulee entistä selvemmin esille sotilaallisuutta ihannoivassa ympäristössä. Toisin sanoen katsoja tunnistaa, että hahmo toimii elokuvan todellisuudessa väärällä tavalla ja voi asettua tämän yläpuolelle nauramaan, koska itse tietää oikean tavan. Juuri tähän tiivistyy myös *Niin se on poijaat!*-elokuvan propagandistisen hahmokuvauksen luonne. Päivänkilon hahmo on selvä karikatyyri siitä, millainen käytös mieheltä sotatilanteessa ei ole toivottua, ja toisaalta esimerkki mahdollisesta parannuksesta. Vastaavasti muut hahmot, etunenässä Möttönen perheineen, täyttävät ideaaliset odotukset sotatilanteessa toimimisesta ja ovat enemmän

<sup>103</sup> Laine 1994, 54.

<sup>104</sup> Laine 1994, 57.

<sup>105</sup> Laine 1999, 160-161.

niitä hahmoja, joihin katsoja voi samaistua vähintään esimerkkinä. Ihannetta luodaan niin rintamalla taisteleville kuin kotiin jääneillekin katsojille. Tältä osin *Niin se on poijaat!* sopii hyvin luvussa 3.1. esitettyyn ajatukseen sotilaskomedioista monenlaisia ihmisryhmiä sisäänsä sulkevinä ja tavoittelevina elokuvina.

Elokuva *Niin se on poijaat!* pyrkii siis korostamaan sodan hyviä puolia kuvaamalla sen viihteellisenä ja toisaalta esittämällä positiivisessa valossa ne, jotka parhaiten ovat asettuneet sen vaatimuksiin. Toisaalta elokuvan todellisuus on varsin realistinen ja tunnistettavissa oleva, toisaalta taas huumorin ja eskapististen elementtien avulla rakennettu ihannekuva. Tällaisia elementtejä on löydettävissä myös seuraavaksi analyysin kohteena olevasta elokuvasta *Jees ja just!*, joka lähestyy sotaa niin ikään huumorin ja positiivisen propagandan keinoin, mutta kuitenkin omalla tavallaan.

### 3.4. *Jees ja just* (1943) – sota hauskana seikkailuna

Kahdesta ystävyksestä, vääpeli Ryhmystä ja vänrikki Romppaisesta kertovia elokuvia valmistui kaiken kaikkiaan kolme. Niistä kaksi ensimmäistä, *Ryhmy ja Romppainen* sekä *Jees ja just* ilmestyivät sota-aikana vuosina 1941 ja 1943, mutta viimeinen, *Jees, olympialaiset, sanoi Ryhmy* vasta melkein vuosikymmenen jälkeen vuonna 1952. Kaksi ensimmäistä elokuvaa sijoittuvat sota-aikaan ja sotatapahtumat muodostavat niiden keskeiset juonikuviot, kun taas viimeinen kuvaa nimensä mukaisesti 1950-luvulla ajankohtaista olympiahuumaa.

Elokuvat perustuvat kirjailija Armas J. Pullan teoksiin, joita ilmestyi sotavuosina kahdeksan kappaletta. Romaanien lisäksi Ryhmyn ja Romppaisen seikkailuja julkaistiin myös rintamalehdissä lyhyiden tarinoiden muodossa. Höperöt, mutta nokkelat sotilaat saivat sota-aikana suuren suosion, mistä luonnollisesti kertoo jotain myös se, että elokuva *Ryhmy ja Romppainen* päätettiin tehdä vain vuosi Pullan ensimmäisen *Ryhmy ja Romppais*-kirjan ilmestymisen jälkeen. Kansallisbiografian mukaan Pulla sai idean sotilastarinoihinsa työskennellessään propagandatehtävien parissa sekä talvi-että jatkosodan aikana, joskin vastaavanlaisia hän oli kirjoittanut ja julkaissut jo 1920-luvulla yhdessä kirjailija Mika Waltarin kanssa. Kansallisbiografia yhdistääkin Ryhmyn ja Romppaisen seikkailut nimenomaan sotavuosien propagandaan, ja tietynlainen propaganda-aspekti onkin selvästi näkyvillä myös kirjojen pohjalta tehdyissä elokuvissa. Siitä huolimatta Ryhmyn ja Romppaisen suuren suosion avaintekijänä voidaan pitää sitä, kuinka hahmot ja heidän tarinansa eivät olleet niin voimakkaalla idealismilla ja isänmaallisuudella kuorrutettuja kuin monessa vastaavassa aikakauden propagandasävytteisessä viihteessä. Ryhmy ja Romppainen olivat kaikin puolin hyvin tavanomaisia – joskin ihanteellisessa valossa esitettyjä – miehiä, jotka nojasivat idealismin ja sotilaallisuuden sijaan

omaan järkeensä ja rentoon asenteeseensa. Sen verran ideologisesti arveluttavina tarinoita kuitenkin sotien jälkeen pidettiin, että Pullan teokset joutuivat kiellettyjen kirjojen listalle ja ne poistettiin kirjastoista.<sup>106</sup>

Trilogian kahdesta ensimmäisestä osasta erityisesti *Jees ja just* kuvaa jatkosotaa varsin konkreettisesti, ja siksi vain se onkin elokuvasarjasta tässä tutkimuksessa analyysin kohteena. *Ryhmy ja Romppainen* siirtää päähenkilönsä pois armeijamaailmasta kaupunkiympäristöön, ja vaikka sen juoni pyöriikin varastettujen sotasuunnitelmien jäljittämisen ympärillä, en koe sen niinkään kuvaavaan sotaa vaan lähinnä pelkästään ilmoittavan päähenkilöidensä taustan olevan sotilasmaailmassa. Siinä missä *Ryhmy ja Romppainen* on lähinnä urbaani rikoskomedia, ammentaa *Jees ja just* enemmän sotaisasta todellisuudesta. Elokuvan juoni käynnistyy, kun rintamalle joutuneet Ryhmy ja Romppainen saavat tehtäväkseen räjäyttää venäläisten ammusvaraston. Miehet tulevat varsin varhaisessa vaiheessa elokuvaa vihollisen vangitsemaksi ja päätyvät vankileirille, josta he kuitenkin pakenevat nopeasti. He saavat tietää, että kaksi suomalaista, luutnantti Peikko ja hänen morsiamensa Eila, ovat jääneet vihollisen vangeiksi, ja päättävät pelastaa heidät muun tehtävänsä ohessa. Ryhmy ja Romppainen aiheuttavat monenlaista kaaosta venäläisdivisioonan keskuudessa ja huiputtavat ihmisiä erilaisiin valepukuihin sonnustautumalla. Mukana huijauksissa kulkee myös kaksikon Mörökölli-kissa, uskollinen lemmikki, joka seurannut isäntiään jopa rintamalle asti. Lopulta he onnistuvat pelastamaan vangitut ja räjäyttämään asevaraston, ja pakenevat venäläisiä syrjäiseen metsämökkiin. Paikalle saapuu uusi pieni ryhmä venäläisiä, mutta miehet onnistuvat vangitsemaan vuorostaan heidät ja palaavat omalle puolelleen saavutuksistaan ylpeinä.

Elokuvassa on kiinnitetty paljon huomiota sodan ulkoisten puitteiden uskottavuuteen. Vaikka elokuva on yleissävyltään humoristinen, on sitä väritetty myös dramaattisilla kuvilla muun muassa ampuvista tykeistä ja lumessa ryömivistä suomalaisista sotilaista, jotka ovat autenttista dokumenttimateriaalia Suomen sotaharjoituksista. Aidon sotaa käsittelevän kuvamateriaalin käyttö vaikuttaa muutenkin olevan yleistä aikakauden sotaa käsittelevissä elokuvissa: dokumentaarista kuvaa suomalaisista sotilaista käyttää myös toinen tässä luvussa analysoitu elokuva, *Niin se on poijaat!*. Sodan aikaisten dramaattisempien tapahtumien esittäminen myös kotiin jääneille ihmisille erilaisissa dokumenteissa ja uutiskatsauksissa ymmärrettiinkin tärkeäksi jo talvisodan alkuvaiheessa. Itse taisteluiden kuvaaminen oli kuitenkin ymmärrettävistä syistä haastavaa, minkä vuoksi uutisoinnissa turvauduttiin yleensä tilanteiden lavastamiseen tai sitten yksinkertaisesti tyydyttiin kuvaamaan pelkästään liikkuvia sotilaita tai maastoa.<sup>107</sup> Tällaiset kuvat saattoivat yhtä lailla auttaa

<sup>106</sup> Suomen kansallisbiografia, <http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/7837>. Luettu 18.4.2017.

<sup>107</sup> Hemmilä 2017, 23, 27.

kotiin jäänyttä väestönosaa hahmottamaan sotatapahtumia, ja toisaalta niitä oli mahdollista hyödyntää myös fiktiivisten elokuvien uskottavuuden lisäämisessä.

Pyrkimys aitouteen näkyy myös siinä, kuinka kuvausrekvisiittaa ja puvustusta hankittiin käyttöön valtion asevarikolta ja sotamuseolta. Kansallisfilmografia mainitsee erityisen paljon huomiota kiinnitetyn puna-armeijan univormujen todenmukaisuuteen.<sup>108</sup> Vaikka sekä *Jees ja Just* että *Niin se on poiijaat!* ovat viihdytysmielessä tehtyjä, epärealistisuudessaan eskapistisia komedioita, on niiden eskapismin uskottavuuteen ja todenmukaisuuteen kuitenkin kiinnitetty selvästi paljon huomiota.

*Jees ja just* eroaakin elokuvasta *Niin se on poiijaat!* erityisesti siinä, että nyt kotirintaman elämää ei kuvata ollenkaan. Myös sen kaikenlainen sotilaallisuuden ihannointi on tästä poissa. Siitä huolimatta, että elokuvan tapahtumat sijoittuvat sodan rintamalle, ei sen päähenkilöitä ei esitetä, kuten todettua, minään urheina sotasankareina. Tässä Ryhmy ja Romppainen eroavatkin selvästi *Niin se on poiijaat!*-elokuvan hahmoista. Molemmissa elokuvissa sotaan suhtaudutaan päällisin puolin hyvin kepeästi eikä vihollisen olemassaolo aiheuta turhaa stressiä, mutta *Niin se on poiijaat!* esittää suomalaiset sotilaat siitä huolimatta hyvin miehekkäinä, sotilaallisina ja isänmaallisina. Päähenkilö Möttönen esimerkiksi on rento humoristi, mutta silti hänen näytetään arvostavan sotilaskuria ja suhtautuvan vakavasti isänmaansa puolustamiseen. Sitä vastoin Ryhmy ja Romppainen ovat korostetun koomisia hahmoja, jotka eivät suhtaudu sotaan kovinkaan vakavasti. Ammusvaraston räjäyttämisenkin kiinnostaa heitä lähinnä siitä saatavan kunnian vuoksi, ei siksi, että siitä olisi hyötyä sodankäynnissä.

Sodanaikainen sensuuri pyrki yleensä hanakasti puuttumaan kirjoituksiin ja sotilasfarsseihin, jotka eivät mukailleet hyväksyttyä kuvaa suomalaisesta sotilaasta, olivat kyseessä sitten fiktiiviset tai todelliset ihmiset. Sotilaiden ”jermuilua” – epäsiistiä olemusta, kunnioituksen puutetta, sopimatonta kielenkäyttöä, ylipäänsä kaikkea käytöstä, mikä ei sopinut reippaalle ja hyveelliselle sotilaalle – pidettiin huonona esimerkkinä, joka saattaisi innostaa joukkoja kurittomuuteen. Sodan aikaisista sotilasfarsseista esimerkiksi vuoden 1943 *Varuskunnan pikku morsian* joutui ennen esitystään leikeltäväksi juurikin siitä syystä, että sen ajateltiin esittävän suomalaisen sotilaan turhan epäsotilaallisena.<sup>109</sup> Ryhmy ja Romppainen harrastavat elokuvissaan kuitenkin varsin vapaasti juuri tätä jermuilua.

*Jees just* asettaakin nyt vuorostaan sotilaskurin ja sotilaallisuuden naurun kohteeksi. Ryhmy ja Romppainen ovat oikeamielisyydestään ja nokkeluudestaan huolimatta loppujen lopuksi varsin epäsotilaallisia miehiä, ja sodan tapahtumia seurataan heidän silmiensä kautta, huvittuneesti ja jopa

<sup>108</sup> Suomen kansallisfilmografia, <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/107829>. Luettu 1.8.2017.

<sup>109</sup> Kirves 2008, 27.

hieman ulkopuolisina. Naurun kohteeksi asettuvat etenkin muut sotilaat ja näiden kohtaamat, sodasta aiheutuvat kammellukset. Elokuvan alussa Ryhmy ja Romppainen tapaavat siviilissä vanginvartijana toimivan korpraali Lumperin, joka on sodassakin niin velvollisuudentuntoinen, että vihollisen vankileiriltä karkaamien tuntuu hänestä moraalittomalta. Pakoon hän suostuu lopulta lähtemään vain kirjoitettuaan ensin anteeksipyyntönsä venäläiselle vanginvartijalle. Elokuvan loppupuolella taas tavataan kenttäpostivirkailija Hempponen, joka on talvisodasta asti elänyt uutispimennossa pienessä postitoimistossaan keskellä metsää ja on nyt hämillään niin rauhan saapumisesta kuin sen jälkeen julistetusta uudesta sodastakin. Molempia hahmoja, Lumperia ja Hempposta, yhdistää naurettavuuksiin asti menevä tunnollisuus ja sokea usko sotilaallisiin auktoriteetteihin: Lumperi haluaa kunnioittaa jopa vihollista, Hempponen puolestaan on pysynyt sitkeästi piilopirtissään, koska kukaan ei ole käkenyt häntä kotiinkaan lähtemään.

Erinäisten auktoriteettien ja ”herrojen” halveksunta onkin hyvin näkyvä teema elokuvassa. Ryhmyn ja Romppaisen ei nähdä juurikaan liikoja kunnioittavan itseään ylempiä, vaan käyttäytyvät upseerienkin seurassa tapansa mukaan rennosti ja hauskoja sutkauksia heitellen. Siitä huolimatta Ryhmyn ja Romppaisen näytetään nauttivan jonkinasteista arvostusta heidät räjäytystehtävään määräävän everstin osalta, joka uskoo heissä olevan ”enemmän kuin päällepäin näkyy”. Sen sijaan jokseenkin karikatyyrimäisenä hahmona esitetään keikarimainen luutnantti Hely, joka ei ollenkaan usko elokuvan päähenkilöiden kykyihin. Erityisen typerinä tai muuten vain koomisina esitetään myös etenkin venäläinen upseeristo, jota käsitellään seuraavassa alaluvussa. Tyyllilleen uskollisesti Ryhmy ja Romppainen eivät myöskään ota tosissaan edes omia sotilasarvojaan, vänrikkiä ja vääpeliä, vaan ne ovat heille lähinnä vitsailun aihe. Kun lotta Eila elokuvan loppupuolella tarjoutuu puhumaan tuntemilleen korkeille upseereille Ryhmyn ja Romppaisen urotöistä, kieltävät miehet häntä vedoten siihen, kuinka sellainen vain toisi heille tarpeettomasti rasittavia vaivoja ja velvollisuuksia.

Elokuva asettuu tavallisen sotilaan ja kansalaisen puolelle myös siinä, kuinka kaikenlaiselle viranomaistoiminnalle ja byrokratialle naureskellaan. Tunnollisen Lumperin mielestä edes venäläisten puolella ei saa ”rikkoa valtion omaisuutta”, ja siviilissä pankinjohtajana työskentelevä sotilastoveri on niin ikään jo pelkän ammattinsa vuoksi pilkan ja naureskelun kohde. Elokuvan lopussa kuitenkin myös Ryhmy ja Romppainen joutuvatkin byrokratian hampaisiin, kun heidät omien joukkojensa pariin palattuaan komennetaan tekemään selontekoa reissullaan hukkaamistaan varusteista sen sijaan, että he saisivat minkäänlaisia kunnianosoituksia onnistuneesta tehtävästään.

Suomalaisen armeijan pikkutarkka byrokratia esiintyykin elokuvassa naurettavana ja vain vaikeuttaa järkevien, maalaisjärjellä loistavasti pärjäävien päähenkilöiden sodankäyntiä.<sup>110</sup>

Päähenkilöt Ryhmy ja Romppainen nousevatkin tavallisina miehinä ja sotilaina ikään kuin muiden yläpuolelle. He ovat hölmöilystään huolimatta varsin älykkäitä ja rohkeita, ja heidän korkea moraalintajunsa näkyy etenkin siinä, kuinka he sinnikkäästi pyrkivät pelastamaan Peikon ja Eilan vihollisen kynsistä, vaikeivat edes tunne näitä. Kuten luvun alussa todettiin, he ovat varsin tavanomaisia, joskin ihanteellisia, eivätkä he tarvitse tuekseen ideologista isänmaallisuutta tai sotilaallisuutta vaan yksinkertaisesti oman älynsä, joka puolestaan korostuu muiden ihmisten typeryydestä. Näin ollen heidät on helppo nähdä varsin samaistuttavina ja kansanomaisina hahmoina, joiden voi kuvitella vedonneen sotaa kokevaan aikalaiskatsojaan. Ryhmyn ja Romppaisen sota ei ole liian vakavasti otettava, ja siitä selvitään omalla neuvokkuudella ja huumorilla, minkä tietysti voi ajatella olleen omalla tavallaan hyvin lohdullinen ajatus. Miehet jopa toteavat, että sodassa on oikeastaan loppujen lopuksi ihan hyvä olla, koska siellä ei joudu vastaamaan minkäänlaisista arkisista velvollisuuksistaan.

Kaksi tässä luvussa esiintyvää elokuvaa tuovat siis päähenkilöidensä, sotilaiden, todellisuuden myös kotirintamalla oleville katsojille sinänsä realistisena, mutta kuitenkin komediallisena ja fantasianomaisena. *Niin se on poijsaat!* on lähinnä sotamaailmaan sijoittuva musiikki- ja viihde-esitys, kun taas *Jees ja just* muistuttaa ennemminkin humoristista seikkailuelokuvaa kuin millään tavalla realistista kuvausta suomalaisen sotilaan kokemuksista. Eskapismia sen ehkä päällisin puolin realistiseen maailmaan tuo koominen räjäytys- ja pelastustehtävä, jota ei ole edes tarkoitus ottaa vakavasti.

Tosin siinä missä *Niin se on poijsaat!* löytää sodasta myös ikäviä ja surullisia asioita – pääasiassa läheisten menettämisen ja kaipuun – on elokuvan *Jees just* maailmassa sota nähtävissä pikemminkin sinänsä varsin neutraalina seikkana. Se vain on olemassa laittaen henkilöhahmot toimimaan tietyllä tavalla, vaikkei itse olekaan sen puoleen positiivinen kuin negatiivinenkaan asia. Sodan ikäviä puolia ei nosteta elokuvassa esiin senkään vertaa, vaan Ryhmyn ja Romppaisen toimita säilyy kepeä, rento ja ennen kaikkea luonnollinen ote, aivan kuin kyseessä olisi heille täysin tavanomainen työtehtävä. Sotaa ei kuitenkaan pidetä myöskään varsinaisesti positiivisena asiana, eikä etenkään elokuvan *Niin se on poijsaat!* sotilaallisuuden ihannoinnista ole jälkeäkään, päinvastoin. Hauskaa ja iloista sodassa puolestaan ovat siellä kohdattavat ihmiset ja näiden kokemat kommellukset: veijarimaiset ja nokkelat

---

<sup>110</sup> Laine 1994, 51.

Ryhmy ja Romppainen, kopeat upseerit, metsämökissä piilotellut Hempponen-parka sekä ennen kaikkea vastapuolta edustavat, kaikin puolin koomiset venäläiset.

### 3.5. Oudot ja typerät viholliset

Elokuvatutkija Jari Sedergrenin mukaan suomalaisessa elokuvassa näkyi aina toisen maailmansodan loppuun asti selkeänä tietynlainen ryssäviha. Tämä pohjautui hänen mukaansa etenkin vuoden 1918 sodasta periytyvään valkoiseen historiantulkintaan, joka löysi venäläisestä itselleen niin politiikkaan kuin etnisyyteen pohjaavan vihollisen.<sup>111</sup> Toisin sanoen syy vihollisuuteen löytyi niin kommunismin vihasta kuin myös yksinkertaisesti venäläisen venäläisyydestä. Elokuvien venäläisvastaisuus kulminoitui juuri sotavuosien alkupuolella, jolloin etenkin historialliseen elokuvaan kirjoitettiin antagonisteiksi ilkeitä ja väkivaltaisia venäläisiä, joita vastaan suomalaisten on puolustauduttava. Tähän trendiin sopii myös *Jees ja justin* kuva venäläisistä kaikin puolin typerinä ihmisinä. Yhteistä näille aikakautensa venäläisvastaisille elokuville on niiden sijoittuminen sotaan – joko menneisyydessä tai nykyisyydessä käytävään – jonka olemassaolo luo oikeutuksen tämänkaltaiselle etnisyyteen perustuvalle vihalle ja siitä kumpuavalle propagandalle.<sup>112</sup> Sodanaikainen venäläisten kelvottomuutta ja inhottavuutta korostava propaganda oli myös omalla tavallaan keino yhdistää kansaa, joka oli vielä vuoden 1918 sodan jäljiltä jokseenkin jakautunut: Venäjään kohdistunut inho oli lähestulkoon ainoa asia, johon kaikkien suomalaisten katsottiin voivan samaistua taustastaan huolimatta.<sup>113</sup>

Kiinnostavasti Sedergrenin mukaan sodan aikainen sensuuri ei juurikaan puuttanut kotimaisen elokuvan negatiiviseen Venäjäkuvaan, vaikka esimerkiksi kirjoissa ja lehdissä ilmenevään ryssittelyyn ja vastaavaan vihan levittämiseen suhtauduttiin nihkeämmin peläten sen koituvan haitalliseksi tulevaisuudessa.<sup>114</sup> Kenties yksi syy tähän ollut elokuvan ”nuoruus” verrattuna muihin mediamuotoihin: vielä toisen maailmansodan alla elokuvan asema Suomessa oli jokseenkin häilyväinen, mitä tuli kysymykseen siitä, miten se pohjimmiltaan vaikutti katsojaansa. Elokuvalle toki tiedostettiin olevan jonkinlainen vaikutus ihmisten mieleen – mikä näkyy esimerkiksi sen statuksena positiivisen mielialan ylläpitäjänä – mutta aiheeseen ei oltu vielä kovin syvällisesti ehditty perehtyä. Tämän vuoksi elokuvien yhteydessä nousikin esiin kysymyksiä sensuurin ennakkotarkastusten tarpeellisuudesta enemmän kuin muiden taide- ja viihdemuotojen ollessa

<sup>111</sup> Sedergren 1999 A, 29.

<sup>112</sup> Sedergren 1999 A, 30-31.

<sup>113</sup> Kirves 2008, 45.

<sup>114</sup> Sedergren 1999 A, 32.

kyseessä.<sup>115</sup> Suoranaisen vihan kohdistaminen venäläisiin on siis näin ollen saattanut olla sallitumpaa elokuvassa, johon suhtautuminen oli vielä enemmän tai vähemmän häilyvää. Sodan päätyttyä kuitenkin niin *Jees ja just* kuin monet muutkin venäjävastaiset elokuvat joutuivat sensuurin kynsiin. Armas J. Pullan teoksiin oli tosin sensuuri puuttunut jo aikaisemmin, minkä seurauksena päähenkilöiden kissan nimi oli jouduttu vaihtamaan Molotohvista Mörökölliiksi.<sup>116</sup> Vuoden 1943 elokuvassa ei kuitenkaan ole jälkeäkään tällaisesta varovaisuudesta, päinvastoin.

Elokuvan *Jees ja just* todellisuudessa kaikkein hauskin puoli sodassa on siinä kohdattavat viholliset. Elokuvan keskeisin juoni pyörii vihollisten huiputtamisen ja päihittämisen ympärillä, mikä tuodaan selkeästi esille jo sen mainosjulisteessa. Elokuvan juonen huippukohtaan, venäläisten ammusvaraston räjäyttämiseen, viittaavan kuvan etualalla on venäjän- ja suomenkielisin tekstein koristeltu ruutitynnyri, jonka päällä kiikkuu Stalinin rintakuva. Ruutitynnyriin johtaa palava sytytyslanka, ja lumihangessa näkyy kolmet jalanjäljet, jotka kuuluvat kaukaisuudessa riemuitseville Ryhmälle ja Romppaiselle sekä Mörökölli-kissalle. Juliste tiivistää omalla kuvakielellään elokuvan juonen ja tekee vihollisen päihittämisestä varsin sarjakuvamaisen, koomisen tapahtuman.



KUVA 2. Elokuvan *Jees ja just* sota on hauska ja sarjakuvamainen. (Lähde: Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/120630>.)

<sup>115</sup> Sedergren 1999 B, 53.

<sup>116</sup> Kirves 2008, 38.



Vihollisia eli venäläisiä – joihin viitataan dialogissa lähinnä ryssänä, iivanana tai vanjana – ei nähdä elokuvassa mitenkään uhkaavina tai vaarallisina. Elokuvan alkupuolella on kohtaaminen, jossa Ryhmy ja Romppainen jäävät kahden muun suomalaisen kanssa jumiin venäläisten ilmahyökkäyksessä sortuvan korsun alle. Paikalle saapuu joukko vihollissotilaita, joiden kanssa miehet käyvät lyhyen tulitustaistelun. Hyvin nopeasti he kuitenkin päättävät, että on helpointa vain antautua vangiksi – korsun alta kun on vaikea päästä itse pois ja vihollisten leiriin he nyt joka tapauksessa olivatkin matkalla. Venäläisten vangiksi joutumista ei siis elokuvassa pidetä pelottavana, päinvastoin. Miehet ovat vakuuttuneita siitä, että he pääsevät varmasti pakenemaan heti halutessaan, ja vangiksi joutuminen onkin näin ennemminkin keino huiputtaa ja hyväksikäyttää vihollista. Samanlainen meno jatkuu itse vankileirillä, joka on kaikin puolin siisti ja leppoisa paikka. Miehet saavat tilavan sellin, eivätkä he joudu tekemään mitään halkojen hakkuuta rankempaa. Vanginvartijana on vain yksi venäläinen, joka hänkin suhtautuu suomalaisiin huvittuneen ystävällisellä asenteella. Minkäänlaista uhkaa ei ole ilmassa, ja kuten miehet ovat alusta asti sanoneet, pääsevät he lopulta pakenemaan leiriltä hyvin helposti sellinsä kalterit irrottamalla.

Ennen kaikkea vihollinen kuvataankin hassuna ja hiukan tyhmänä. Venäläisiin suhtaudutaan alentuvalla ja halveksuvalla, mutta silti huvittuneella asenteella. Esimerkiksi eräässä kohtauksessa Ryhmy ja Romppainen piileskelevät venäläisiltä näiden omassa saunassa. Piilopaikan kehutaan olevan erityisen hyvä, koska ”vanja saunassa olisi näky”. Toteamus on yhtä aikaa loukkaus ja kepeään keskustelusävyyn esitetty tosiseikka – miehiä todella ei osata etsiä saunasta. Epäpuhtaus olikin aikakauden ajattelussa yksi seikka, joka liitettiin venäläisiin ja jolla samalla luotiin eroavaisuutta puhtaana saunakansana esiintyviin suomalaisiin. Ylipäätään suomalaisten sodanaikainen venäläiskuva oli vahvan negatiivinen: venäläisten ajateltiin olevan paitsi likaisia, myös julmia, siveettömiä ja tyhmiä. Kaikenlaisesta epämiellyttävyydestä huolimatta heissä ja heidän käytöksessään nähtiin usein myös hyvin koomisia piirteitä.<sup>117</sup>

Elokuvassa *Jees ja just* tuodaankin erityisesti esiin juuri venäläisten tyhmyyttä ja heidän käytöksensä omituisuutta. Yhdessä vaiheessa esimerkiksi venäläisen upseeri Grigorievin nähdään esittelevän päähenkilöille suomalaisilta joukoilta anastettua vaarallista ”liekinheitintä”, jonka toiminnasta venäläiset ovat yrittäneet päästä kärryille. Todellisuudessa kyseessä on aivan tavallinen imuri. Koomiseen sävyyn kuvataan myös venäläisyyteen ja kommunismiin liitettäviä stereotyyppisiä piirteitä, kuten jatkuvaa vodkan juontia ja sitä, kuinka venäläiset lähes pakonomaisesti viittaavat

---

<sup>117</sup> Kleemola 2012, 57-58.

toisiinsa tovereina ja toverittarina. Elokuvan alussa kuullaan myös venäjän kieltä, joka on lähinnä balalaika-tyylisten sanojen toistelua ja siansaksaa – muuten venäläiset joukot puhuvat elokuvassa sujuvaa suomea.

Elokuvan *Jees ja just* kuva venäläisistä onkin hyvin linjassa aikakauden muun humoristisen propagandan kanssa, jossa korostettiin vastapuolen oletettuja negatiivisia piirteitä. Muun muassa sodanaikaisten pilakuvien hölmöt ja helposti suomalaisten voitettavissa olevat venäläiset muistuttavat paljon elokuvan maanmiehiään.<sup>118</sup> Kiinnostavasti kuitenkin elokuvan *Jees ja just* venäläiset saatettiin siitä huolimatta nähdä jopa liian siisteinä tilanteessa, jossa vihollisen kaikenpuolisen inhottavuuden korostamisesta oli tullut uusi normi.<sup>119</sup> Elokuvan suhtautuminen venäläisiin onkin lopulta hyvin kilttiä ja kepeää, ja varsinaisen vastenmielisyyden kokemisen sijaan heihin suhtaudutaan lähinnä huvittuneen alentuvasti.

Elokuvan venäläiset ovatkin hassuja ja outoja vastapuolen silmissä, mutta toisaalta myös vihollisstatuksestaan huolimatta vaarattomia. Ryhmy ja Romppainen onnistuvat toistuvasti pakenemaan vihollisen kynsistä, mikä johtuu paitsi heidän oveluudestaan, myös ennen kaikkea venäläisten itsensä hölmöydestä. Venäläiset joukkona esiintyvät jokseenkin kaaoksellisena ryhmänä, jossa kaikki ovat enemmän tai vähemmän pihalla ympäristön tapahtumista. Heidän nähdään niin juhlihan hilpeästi kuin lepäilevänkin rennosti sillä aikaa, kun Ryhmy ja Romppainen toteuttavat tehtävänsä. Kaikki tavatut yksittäiset venäläiset ovatkin vähän lapsenomaisia ja hilpeäluontoisia. Monet heistä myös osoittautuvat lähemmän kanssakäymisen yhteydessä tyhmyydestään huolimatta varsin mukaviksi tyypeiksi. Tällainen on esimerkiksi vankileirin vartija, jonka kanssa Ryhmy yhteisen kielen puuttumisesta huolimatta alkaa kaveerata. Kaikesta huolimatta kyseessä on kuitenkin vihollinen, ja suomalaisen esitetään aina olevan venäläisen yläpuolella: vanginvartijakaan ei tajua, että Ryhmy vain huiputtaa häntä suomalaisten pakenemismahdollisuuksia parantaakseen.

Missään todellisessa vaarassa Ryhmy ja Romppainen tovereineen eivät olekaan missään vaiheessa elokuvaa juuri siksi, että venäläisiä on niin helppo huijata – ja toisaalta myös päihittää. Yksi elokuvassa toistuva teema on nimittäin venäläisten kolkkaaminen tajuttomaksi: Ryhmyn kerrotaan jo elokuvan alkupuolella olevan varsin taitava lyömään ihmisiltä tajun kankaalle, ja tätä taitoa hyödynnetäänkin moneen kertaan. Myös elokuvan juonikaaren huipentuman, ammusvaraston räjäyttämisen, yhteydessä Ryhmy päihittää joukon venäläisiä yksinkertaisesti lyömällä jokaisen tajuttomaksi. Venäläiset ovatkin niin onnettomia vastustajia, että kun miehet elokuvan alkupuolella pakenevat vankileiriltä, he lavastavat tilanteen niin, että näyttäisi siltä kuin vanginvartija olisi edes

<sup>118</sup> Hänninen, Karjalainen 2014, 3, 18-23.

<sup>119</sup> Laine 1994, 181.

jotenkin yrittänyt taistella heitä vastaan, muutenhan tämä saattaisi joutua pulaan omiensa keskuudessa. Venäläisistä ei siis näytetä olevan kerrassaan minkäänlaista vastusta suomalaisille – jopa lotta Eila onnistuu elokuvan loppupuolella tainnuttamaan kapteeni Grigorievin pudottamalla jokseenkin symbolisesti hänen päähänsä Vjatšeslav Molotovia esittävän rintakuvan. Yksittäisten vihollisten voittamisen helppous onkin yksi elementti venäläisten kaikkinaisessa vaarattomuudessa. Toisaalta se myös sopii elokuvan humoristisen kepeään tyyliin, jossa esimerkiksi ampuminen tai ylipäättään tappaminen – jopa vihollisen – olisi ollut turhan raju yksityiskohta.

Kiinnostavasti venäläisten lisäksi elokuvassa vilahtaa myös suomalaisia vihollisia. Kohtauksessa, jossa Ryhmy ja Romppainen piileskelevät saunassa venäläisiä, törmää rakennukseen auto, jota ajaa kaksi suomalaista Kuusisen kansanarmeijan miestä. Kansanarmeijalaiset, jotka osoittautuvat hölmöiksi ja riitaisiksi, päätyvät Ryhmyn ja Romppaisen kolkkaamiksi aivan yhtä helposti kuin muutkin elokuvan viholliset. Ryhmy ja Romppainen varastavat heidän univormunsa ja onnistuvat näin naamioituneina huiputtamaan kapteeni Grigorievia. Otto Wille Kuusiseen puolestaan viitataan kohtauksessa, jossa nyt vuorostaan lääkäreiksi naamioituneet Ryhmy ja Romppainen yrittävät pelastaa venäläisten sairaalaan siirrettyä Eilaa ja Peikkaa. Miehet huiputtavat pariskuntaa vahtivaa sairaanhoitajaa väittämällä, että Eila on todellisuudessa Kuusisen tytär ja että tätä tulee siksi kohdella hyvin. Venäläinen sairaanhoitaja on tästä luonnollisesti haltioissaan eikä kyseenalaista mitään. Huijaus kuitenkin menee pieleen, kun Kuusisen adjutantti sattuu hetkeä myöhemmin saapumaan vierailulle kasarmille. Vihollinen on siis elokuvassa aina huvittava, vaaraton ja typerä, oli kyseessä sitten venäläinen tai suomalainen. Kuusisen kansanarmeijalaiset eivät kuitenkaan ole mikään yleinen vihollistyyppi aikakauden kotimaisessa elokuvassa toisin kuin venäläiset: elokuvan *Jees ja just* lisäksi heihin viitattiin vain yhdessä toisessa elokuvassa.<sup>120</sup>

Peter von Bagh luonnehtii Ryhmyn ja Romppaisen sotaa leikkisodan kaltaiseksi, jossa viholliskuva on hyväntahtoinen ja melkein pä tuttavallinen. Venäläiset ovat ”tyhmiksi aivopestyjä ja hölmön näköisiä, paitsi korskea ja julma perustyyppi, roturyssät, joita Kirsti Hurme ja Ville Salminen edustavat. He ovat maanisesti vitsiä heittävien suomalaisten rinnalla aution huumorintajuttomia, mutta heidän valmiissa koomisuudessaan on paljon mukavaa”.<sup>121</sup> Elokuvan viholliskuvan kiinnostavin esimerkki onkin juuri Hurmeen esittämä ”roturyssä”, naiskomissaari Vengrovskaa, joka johtaa vihollisdivisioonaa. Tuima Vengrovskaa on jokseenkin klassinen femme fatale-hahmo, joka komentaa joukkojaan suurella auktoriteetilla ja välillä tehostaa sanojaan ruoskaniskuilla. Näennäisestä uhkaavuudestaan huolimatta Vengrovskaa, kuten muutkaan elokuvan venäläiset, ei ole

<sup>120</sup> Bagh 2005, 116.

<sup>121</sup> Bagh 2005, 116.

lopulta mitenkään vaarallinen vihollinen. Ryhmy ja Romppainen suhtautuvat naiskomentajaan hyvin vähättelevästi eivätkä ota hänen komenteluun tosissaan, toisin kuin johtajaansa selkeästi kunnioittavat venäläiset. Jouduttuaan kuulusteluun Vengrovskan toimistoon, jossa lojuu siellä täällä meikkejä ja naisellisia alusvaatteita, he lähinnä vain toteavat, ettei kauniin naisen sovi kiihtyä. Vengrovska, joka esitetään hyvin kiivaana mutta kyvykkäänä upseerina, on hyvin pian aivan epätoivoinen suomalaisten sotilaiden vastatessa hänen uhkailuunsa pelkällä pelleilyllä.

Nainen vihollisena olikin sotien aikana jokseenkin vieras ajatus suomalaiselle sotilaalle. Yhteiskunnassa vallitsivat yhä hyvin perinteiset sukupuoliroolit, johon sotiva nainen ei istunut. Venäläisten naissotilaiden kohtaaminen rintamalla herättikin usein miehissä kummastusta, etenkin, kun heidän olemassaoloon ei juuri pidetty esillä minkäänlaisessa tiedotustoiminnassa.<sup>122</sup> Tällaista kummastusta voikin lukea myös Vengrovskan hahmosta. Sen, että nimenomaan nainen johtaa vihollisia, korostaa entisestään venäläisten joukkojen kaaoksellisuutta ja hölmöyttä. Joukkojen komentajana nainen on roolissa, joka ei vastaa perinteistä käsitystä hänen sukupuolestaan. Tällä tavoin Vengrovska on paikkansa unohtaneena myös samalla tavalla huvittava hahmo kuin elokuvan *Niin se on, poijaat!*-elokuvan Päivänkilo, joka runoiluharrastuksineen ei ole miehekäs sillä tavalla kuin sodassa olevan miehen kuuluisi. Molemmat hahmot saavat osakseen vähättelyä ja naureskelua, koska eivät toimi sukupuolensa vaatimalla tavalla, minkä voisi ajatella olevan tärkeää nimenomaan sodan kaltaisessa, kuria ja järjestystä vaativassa erikoistilanteessa. Kun venäläisjoukkojen johto on tällä tavalla väärinpäin, ei vihollista tarvitse ottaa kovinkaan tosissaan.

Vihollisjoukon hämmentävyyttä suomalaisten näkökulmasta korostaa entisestään se, kuinka Vengrovska vaikuttaa olevan elokuvassa tavatuista venäläisistä ainoa, joka ottaa sodankäynnin tosissaan eikä alistu hölmöilemään ja pelleilemään miessotilaiden tavoin. Todellisessa elämässä Venäjän puolella taistelevat naissotilaat olivat usein eräänlaista eliittijoukkoa, joka oli saanut varsin perusteellisen koulutuksen sodankäyntiin. Olli Kleemola on pro gradu-tutkielmassaan analysoinut venäläisistä naissotavangeista otettuja kuvia, joissa tämä ylemmyys tulee hänen mukaansa selvästi ilmi. Valokuvissa naisten kehonkieli on itsevarma, ja he ovat usein ulkomuodoltaan miessotavankeja siistimmässä kunnossa, mikä luo heistä kuvan vahvoina ja voittamattomina. Kiinnostavasti Kleemolan mukaan tällaisia kuvia ei kuitenkaan sota-aikana haluttu päästää julkisuuteen: kansan taitelutahdon pelättiin horjuvan, mikäli jopa naissotilaiden nähtäisiin esiintyvän itsevarmoina vankeudessakin.<sup>123</sup> Elokuvan Vengrovska esiintyy juuri tällaisena miehiä itsevarmempana vastustajana, joka erikoisuudessaan paitsi hämmentävä, myös hieman pelottava.

---

<sup>122</sup> Kleemola 2012, 72.

<sup>123</sup> Kleemola 2012, 73.

Kuitenkin hänenkin nähdään lopulta olevan helposti päihitettävissä. Naista ei myöskään tarvitse vihollisenakaan ottaa yhtä tosissaan kuin miestä, mikä näkyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Ryhmy iskee vahingossa Vengrovskan tajuttomaksi. Ryhmy on hyvin katuvaan lyötyään naista, eikä edes se, että kyseinen nainen on vihollisen komentaja, tee tapahtunutta oikeutetummaksi. Ryhmy ja Romppainen onnistuvat myös puolivälissä elokuvaa pakenemaan Vengrovskan kuulustelusta pelottelemalla tätä lattialla kipittäväällä hiirellä. Säikähtänyt Vengrovska kiipeää hiirtä pakoon pöydän päälle, mikä on hyvin monesta eri mediasta tuttu naisellinen reaktio. Lopulta Vengrovska myös joutuu tulemaan suomalaisten pelastamaksi, kun Ryhmy kantaa hänet pois räjähtävän ammusvaraston tieltä. Viimeisen kerran naisjohtaja nähdään istumassa räjähdyksessä räjähtäneenä kuusen alla. Ryhmy toteaa Vengrovskan olevan oikeastaan ihan nätti, ja poistuu paikalta jättäen hämmentyneen naisen yksin. Vengrovska on lopulta vihollisena niin vaaraton, että pelkkä hiiri riittää hänen päihittämiseensä, eivätkä suomalaiset toisaalta koe minkäänlaista ristiriitaa hänen pelastamisessaan, kun taas joukko tajuttomia miessotilaita jätetään ilman tunnontuskia räjähtävään varastoon.

Sotaa, tai pikemminkin sodassa olemista, saatettiin siis kuvata elokuvassa hyvinkin positiivisessa valossa. *Niin se on poiijaat!* tekee sodasta musikaalisen spehtaakkelin, joka sisältää iloista laulua ja näyttäviä esityksiä. Tämä viihde pohjaa katsojan tuntemaan todellisuuteen, jonka positiiviset puolet kuitenkin korostuvat negatiivisten jäädessä varjoon siitäkin huolimatta, että niiden olemassaoloa ei aina pystytä täysin pyyhkimään pois. Komediaalinen viihde hoitaa mielialoja näyttämällä, että kaikki on lopulta ihan hyvin, vaikka sodassa ollaankin. Niin viihdytyskiertueet kuin yleinen iloisuus, reippaus ja velvollisuudentunto auttavat kantamaan vaikeiden aikojen yli ja unohtamaan kaikki murheet. *Jees ja just* puolestaan asettaa lopulta sodan ja sen konventiot naurunalaiseksi. Sotilaskuria tai omia velvollisuuksia ei tarvitse ottaa kovin vakavasti, ja ylevien isänmaallisten aatteiden sijaan selviämiseen riittää oma järki ja positiivinen asenne. Sota on kuin seikkailu, jonka puitteissa törmätään hauskoihin sattumuksiin ja ihmisiin, joista huvittavimpia ovat tietysti vastapuolta edustavat venäläiset. Ryhmy ja Romppainen päähenkiköinä asettuvat tavallisen Suomen kansalaisen ja sotilaan samaistumiskohteiksi, jotka tarkkailevat sotaa ikään kuin sen yläpuolelta ja kehottavat myös katsojaa tekemään samoin.

Tämän luvun elokuvat eivät kuitenkaan ole pelkkää todellisuuspakoista komediaa. Molemmissa elokuvissa näkyy myös tietynlainen pyrkimys aitouteen ja realismiin etenkin siinä, kuinka muuten fiktiivistä tarinaa on väritetty autenttisella sotaa esittävällä kuvamateriaalilla. Niiden esittämä utopia muuttuu todenmukaisemmaksi, kun sille näin osoitetaan alkuperä todellisuudessa, ja toisaalta tekee siitä ajankohtaisemman. Molemmissa luvun elokuvissa on myös selkeä propaganda-aspekti. *Niin se on poiijaat!* suhtautuu hyvin suopeasti sotilaallisuuteen ja kannustaa siihen myös katsojaansa.

Rintamalla olevien miesten lisäksi maanpuolustusaatteen voivat omaksua myös naiset ja lapset, kukin heille sopivalla tavalla. Myös sellaiset, jotka eivät aluksi ota isänmaan puolustamista vakavasti, voivat tehdä parannuksen oikeanlaisen esimerkin nähdessään. *Niin se on poiijaat!* onkin tavallaan juuri esimerkki siitä, kuinka sodassa olevan maan kansalaisen oletusarvoisesti kuuluisi käyttäytyä.

Elokuvan *Jees ja just* propaganda sen sijaan suhtautuu pääosin viholliskuvaan. Se näyttää suomalaisten vihollisten olevan kaikin puolin harmittomia: tyhmiä, lapsekkaita ja helposti huijattavissa ja päihitettävissä olevia. Suomalaistenkaan ei tarvitse ottaa sotaa kovin vakavasti, koska venäläisistä ei ole kerta kaikkiaan mitään vaaraa heille. Tätä kaikkea korostetaan elokuvassa asettamalla vihollisten komentajaksi nainen – vihollisjoukko kun on niin kaaosmainen, että sen keskuudessa jopa sukupuoliroolit ovat kääntyneet väärin päin.

Komedia, ja nimenomaan sotaa kuvaava sellainen saattoi siis omalla tavallaan toteuttaa kansanhuollon tehtävänsä hyvin moninaisesti. Sen lisäksi se saattoi olla hyvä pohja propagandan levittämiseen, sillä, kuten todettua, viihde ja propaganda eivät välttämättä sulje toisiaan pois. Sinänsä harmiton ja eskapistinen sota-ajan elokuva saattoi olla myös paljon muuta. Toisaalta sotavuosina kuitenkin nähtiin valkokankailla myös hyvin toisenlaista mielialanhoitoa ja propagandaa samasta aihepiiristä. Seuraavassa luvussa tarkastellaan, miten sota-ajan elokuva saattoi lähestyä ajankohtaista sotaa täysin vastakkaisella tavalla, nimittäin sen aiheuttamien murheiden ja menetysten kautta.

#### 4. VAKAVA JA ISÄNMAALLINEN SOTA

Tässä luvussa analysoidaan vuoden 1943 elokuvaa *Kirkastettu sydän*. Siinä sota kuvataan hyvin erilaisena kuin aikaisemman luvun elokuvissa: se on dramaattinen sekä murheita ja menetyksiä täynnä. Kaiken ylle nousee ylväs isänmaallisuus, joka herää sotatilassa ja jolla myös perustellaan sodan vuoksi tehtyjä uhrauksiakin. *Kirkastettu sydän* kuvaa jatkosotaa, ja sen keskiössä on perhe, jonka isä joutuu lähtemään rintamalle. Elokuva sijoittuu suurimmaksi osin kotirintamalle, missä se eroaakin edellisen luvun iloisista elokuvista, joissa keskeisimmät hahmot ovat rintamalla seikkailevia sotilaita. Myös sotaan joutuvan isän kokemuksia rintamalla kylläkin seurataan elokuvassa, mutta yhtä merkitykselliseksi nousevat kotiin jääneiden tunnot.

Luvun alussa käsittelen lyhyesti, millaista vakavampi sotaelokuva sota-aikana yleisesti ottaen oli ja miksi sitä ehkä koettiin tarpeelliseksi tehdä tilanteessa, jossa oletusarvoisesti korostettiin mieluummin iloisen viihteen merkitystä ihmisten mielialojen hoitajana. Tämän jälkeen analysoin lähemmin *Kirkastetun sydämen* kuvausta sekä sen juonessa että elokuvan ulkopuolisessa todellisuudessa käytävästä sodasta. Siinä missä edellisessä luvussa poimittiin esiin seikkoja, joilla sodasta muodostettiin elokuvissa iloinen tai viihdyttävä asia, nousee nyt esiin vastakohtaisesti se, mikä sodassa nähtiin negatiivisessa valossa. Keskeisiä teemoja ovat erilaiset menetykset ja murheet, joita sota on tuonut mukanaan. Toisaalta elokuvassa on myös varovaisen toiveikas ja opettavainen sävy: se näyttää, että murheista on mahdollista ja jopa välttämätöntä päästä yli, ja esittää toivomuksen valoisammasta tulevaisuudesta. Mielenkiintoista tässä on, kuinka niin sodan surujen käsittelyssä kuin niiden yli pääsemisessäkin keskeiseksi nousee ajatus isänmaasta ja sen merkityksestä.

##### 4.1. Surullinen sotaelokuva sodassa

Sodanaikaisessa elokuvassa korostuivat usein iloisuus ja koomisuus vakavuuden kustannuksella. Iloisten elokuvien ymmärrettiin toteuttavan paremmin mielialoja hoitavaa tehtävää ja olevan näin ollen tarpeellisempia sotaa käyvässä maassa – surullisia asioita kun koettiin jo todellisessa elämässä eikä niitä näin ollen olisi tarpeen siirtää enää valkokankaalle. Tällainen iloisuuden tavoittelu nähtiin kuitenkin lähinnä viranomaisten käsityksenä, kun taas itse elokuvien tekijät uskoivat katsojilla olevan tarve myös vakavampien aihepiirien käsittelyyn. Tämä aiheuttikin toisinaan ristiriitoja, kun virallisen tahon ja katsojien koettiin haluavan elokuvalta täysin vastakkaisia asioita.<sup>124</sup> Ajatus sota-ajan elokuvien yleisestä hilpeydestä ja keveydestä jäikin etenkin jälkeensä elämään vallitsevana

---

<sup>124</sup> Laine 1994, 54-56.

käsityksenä: nykyhetken tapahtumat haluttiin unohtaa, ja jos niitä jollain tapaa elokuvissa kuvattiin, tapahtui se pääosin huumorin kautta. Tämä ei kuitenkaan ollut koko totuus.

Ari Honka-Hallila on Kansallisfilmografian kirjoituksessaan *Kirkastettu sota* (2002) käynyt läpi lyhyesti sota-ajan elokuvia, joissa parhailaan käytävää sotaa käsitellään vakavamman draaman kautta. Hänen mukaansa sotaa kuvattiin toki pääosin komedian keinoin ja yleensä voimakkaalla propagandalla koristeltuna, mistä hyvä esimerkki on muun muassa edellisessä luvussa esitelty *Jees ja Just* fiksuine suomalaisineen ja tyhmine venäläisineen. Suomessa kuitenkin muodostui 1930- ja 1940-lukujen aikana perinne esittää joulun alla ”arvokkaampia” ja ”juhlavampia” draamaelokuvia, ja sodan aikana saatiin niihin luonnollisesti aineksia nykyhetken tapahtumista ja tunnoista. Muun muassa *Kirkastettu sydän* oli juuri tuollainen juhlava jouluelokuva, joka tuli erityisen lähelle katsojia kuvatessaan realistiseen sävyyn heille tuttua maailmaa. Honka-Hallila lukee kirjoituksessaan ajankohtaista sotaa kuvaaviksi elokuviksi myös muutamia sellaisia vakavia draamoja, jotka eivät suoraan kuvanneet nykyhetkeä tai sotatapahtumia, koska niistäkin voi hänen mukaansa lukea sodan pintaan nostattamia tunteja. Tällainen on esimerkiksi vuoden 1942 *Yli rajan*, joka sijoittuu sotaa edeltävään aikaan, mutta joka selvästi pyrkii kannustamaan katsojaansa Venäjän vastaiseen taisteluun.<sup>125</sup> Sota saatettiin siis toisaalta pyrkiä piilottamaan elokuvissa, toisaalta ottaa käsittelyyn hienovaraisemmin pikemminkin symbolisella tasolla, jossa elokuvan tarinan elementit saattoivat kummuta nykyhetkestä, vaikei tarina siihen olisi sijoittunutkaan.

Sota konkreettisempänä elokuvan aiheena saattoi kuitenkin olla myös keino käydä läpi nykyhetken suruja ja ongelmia, joita ei välttämättä edes haluttu piilottaa hilpeiden taakse. Sodan negatiiviset puolet saattoivat myös olla elokuvassa esillä iloisuudesta huolimatta, kuten edellisen luvun elokuvassa *Niin se on poijaat!*. Elokuvantekijät uskoivat katsojiensa haluavan nähdä myös vakavammista aiheista kertovia elokuvia, minkä voi ajatella kertovan siitä, että tarvetta sodan tunteiden kohtaamiseen ja käsittelyyn oli. Tämän luvunokuva *Kirkastettu sydän* kuvaa asioita, joiden voi kuvitella sota-aikana tulleen lähelle monia suomalaisia, kuten rintamalle joutumista ja läheisten menettämistä. Kenties todellisen elämän vaikeuksien kuvaaminen elokuvissa tällä tavoin suhteellisen realistisena – joskin melodraamalla väritettynä – on saattanut olla katsojalle jopa tervetullut tapa käydä läpi omia kokemuksiaan ja ajatuksiaan. Pelkkä iloisuuden ylläpito ei ollut elokuvien ainoa mielialanhoitokeino, vaan sellainen saattoi olla myös surujen yhteinen käsittely.

Honka-Hallila nostaa tällaisissa dramaattisissa sotakuvauksissa esiin myös niiden juhlallisuuden ja arvokkuuden. Elokuvan, suhteellisen uuden taidemuodon, asema kulttuurissa herätti keskustelua

---

<sup>125</sup> Honka-Hallila 2002, 258-259.



etenkin sen ensimmäisinä vuosikymmeninä. Toisaalta elokuvaa taidemuotona ei välttämättä nähty kovinkaan arvokkaana tai korkeakulttuurisena vaan pikemminkin massojen viihteenä, toisaalta taas elokuvien itsensä kesken vallitsi jako arvokkaisiin ja vähemmän arvokkaisiin elokuviin. Elokuvaa pyrittiin kuitenkin aktiivisesti nostamaan arvostuksessa ylöspäin muiden korkeakulttuurisina pidettyjen taidemuotojen joukkoon.<sup>126</sup> Aikaisemmin kerrottiin, kuinka 1930-luvulla yleistyi ajatus elokuvista edustamansa kansallisuuden ilmentäjinä ja kuvittajina. Tämän kansallisuuselementin korostaminen oli näin elokuvalla paitsi keino rakentaa itselleen kohdistettua suomalaista katsojakuntaa, myös todistaa arvokkuuttaan kulttuurin kentällä. Arvokasta kansallista statusta haettiin kaikille suomalaisille tutuista, yleisesti tunnustetuista historiallisista tapahtumista ja henkilöistä, kotimaisesta taiteesta ja luonnosta sekä kansan kokemista kärsimyksistä. Tällaisia kansallisia aiheita kuvaavat elokuvat saattoivatkin hankkia elokuvastudioille paitsi rahallista menestystä, myös tehdä niiden toiminnasta yleisesti arvostettua kulttuuria.<sup>127</sup> *Kirkastetussa sydämessä* näkyikin juuri tällainen pyrkimys arvokkaaseen kansallisen aiheen kuvaamiseen, jolle erityisestä merkitystä ja arvoa tuo tietysti sen sijoittuminen nykyhetkeen, jossa suomalainen katsojakunta käy läpi kansallista kriisitilannetta. Se on kaiken kaikkiaan hyvin isänmaallinen niin dialogiltaan kuin kuvakieleltäänkin, ja sen juhlava sotakuvaus eroaa hyvin paljon edellisen luvun sotilaskomedioista. *Kirkastetun sydämen* arvokkuutta lisää entisestään se, että se on samalla tuotantoyhtiönsä Suomi-filmin 25-vuotisjuhlaelokuva.

Peter von Baghin mukaan ”patrioottinen elokuva on ennustettavin laji, kun sota alkaa.”<sup>128</sup> Elokuvalla oli tehtävänsä kansallisuuden kuvittajana, ja tämän tehtävän voi nähdä erityisen tärkeäksi tilanteessa, jossa kansallisuus on jollain tapaa uhattuna. Näin ollen on ymmärrettävää, että myös suomalaisessa sotaa käsittelevässä sota-ajan elokuvassa koettiin tarpeelliseksi tulkita myös kansallisuuden kysymyksiä. Sodan aikainenkin viihde oli vielä hyvin pitkälti kiinni menneessä siinä mielessä, että se jatkoi 1930-alkanutta kansallisuuden korostusta. Kaikenlainen isänmaallisuus oli ollut näkyvä osa eri taide- ja viihdemuotoja, ja sen ilmaisu saavutti lopullisen kulminaatiopisteensä sotavuosina.<sup>129</sup>

*Kirkastetussa sydämessä* isänmaallisuus liittyy hyvin vahvasti siihen, kuinka sotaa kuvataan. Eokuva kytkee kaikille suomalaisille yhteisen kansallistunteen heräämiseen tilanteeseen, jossa kansallisuutta on puolustettava ulkopuoliselta uhalta. Myös edellisen luvun iloisissa sotaelokuvissa on toki myös luettavissa tietynlaista isänmaallista henkeä, mistä näkyvin esimerkki on elokuvan *Jees ja just* näkemys kaikkivoivista suomalaisista päähenkilöistä typerien venäläisten kukistajina. *Kirkastetussa*

<sup>126</sup> Pantti 2000, 82-83.

<sup>127</sup> Pantti 2000, 162.

<sup>128</sup> Bagh 2005, 136.

<sup>129</sup> Salmi 2002, 19-20.

*sydämessä* kansalaisuus kuitenkin kytkeytyy erityisen tiiviisti kysymyksiin sodan kurjuudesta ja toisaalta murheiden yli pääsemisestä. Sota on kaikin puolin ikävä asia, mutta se on myös tuonut kaikki suomalaiset yhteen taistelemaan maansa puolesta.

#### 4.2. *Kirkastettu sydän* (1943) ja sodan kohtalonomainen suru

*Kirkastettu sydän* perustuu Martta Haatasen samannimiseen romaaniin, joka ilmestyi samana vuonna kuin elokuvaversiokin, 1943. Se oli tuotantoyhtiönsä Suomi-filmin 25-vuotisjuhlaelokuva, mistä muistutetaan myös elokuvan alkuteksteissä. On helppo huomata, miksi nimenomaan tämä tarina on valittu sotavuosina viettävän juhluvuoden elokuvaan: *Kirkastettu sydän* on tunnelmaltaan varsin vakava, ja siinä näkyy selkeästi pyrkimys aiheensa arvokkaaseen ja juhlalliseen käsittelyyn. Tarinakin, joka seuraa niin rintamalla kuin kotonakin sodan kokemuksia ja suruja läpikäyviä ihmisiä, on sellainen, jonka voi uskoa vedonneen moneenkin aikalaiskatsojaan. *Kirkastettu sydän* olikin sotavuosien menestyksekkäimpiä elokuvia. Esiintymiskertojensa määrän kannalta katsottuna se oli ensi-iltavuotensa kolmanneksi menestynein elokuva, ja vuonna 1946 järjestetyssä *Helsingin Sanomien* mielipidetiedustelussa se taas äänestettiin parhaaksi kotimaiseksi elokuvaksi. Myös pääosien esittäjät Emma Väänänen ja Joel Rinne saivat tunnustusta roolisuorituksistaan.<sup>130</sup> Viimeistään tästä voi päätellä, että myös vakavampien asioiden käsittelyyn elokuvan kautta oli tarvetta ja halua sotatilassa.

*Kirkastetun sydämen* alkuteksteissä kerrotaan myös, kuinka elokuva on omistettu ”suomalaiselle äidille”. Äitiyteen viittaa niin ikään elokuvan pohjana olevan romaanin koko nimi, joka kuuluu *Kirkastettu sydän – romaani suomalaisesta äidistä*. Elokuvan äitiys- ja naisteemoja korostettiin myös sen mainoksissa ja aikakauslehtiteksteissä, jotka kertoivat elokuvan olevan omistettu etenkin suomalaiselle naiselle ja kuvaavan tämän sodassa kokemia kärsimyksiä. Juhlaelokuva kunnioittikin siis paitsi Suomi-filmiä, myös suomalaista äitiyttä ja naista ylipäätään. Näin ollen se oli myös selkeästi suunnattu nimenomaan naispuoliselle yleisölle.<sup>131</sup> Myös elokuvan juonessa painottuvat keskeisimpinä hahmoina naiset, vaikka myös rintamalle joutuvien miesten tunteja kuvataan.

<sup>130</sup> Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/121138>. Luettu 27.4.2017.

<sup>131</sup> Koivunen 1995, 78.



KUVA 3. *Kirkastettu sydän* on omistettu suomalaisen naisen sodassa kokemille menetyksille. Isänmaallisen sinivalkoinen juliste muistuttaa kuitenkin myös ”valoisammasta tulevaisuudesta”. (Lähde: Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/121138>.)

Elokuva seuraa Helpin pariskunnan, Ahdin ja Lean elämää jatkosodan aikaan. Ahti, pitäjän kirkkoherra, saa kutsun rintamalle. Monet toivovat hänen jättävän vastaamatta kutsuun, mutta Ahti kokee velvollisuudekseen lähteä. Lea jää kotiin heidän yhdeksän lapsensa kanssa ja säpsähtelee aina puhelimen soidessa peläten sen olevan ilmoitus hänen miehensä kuolemasta. Lea kohtaa elokuvassa monen muunkin sodassa kärsineen, kotirintamalle jääneen ihmisen surun, ja osallistuu myös pitäjässä järjestettyihin sankarihautajaisiin. Samaan aikaan Ahti elää rintaman arkea ja pohdiskelee vuorostaan sotaa ja isänmaallisuutta muiden miesten kanssa. Lopulta Ahti menehtyy. Kun puhelin jälleen kerran soi pappilassa, on Lea yhtäkkiä täysin varma siitä, että tällä kertaa on kyse hänen miehensä kuolinilmoituksesta. Hän syöksyy kalasaunalle, joka oli Ahdille henkisesti tärkeä paikka, ja antautuu surunsa valtaan. Pian hän kuitenkin ymmärtää, että murhe on vain hyväksyttävä, ja että Ahdin ja heidän yhteisten lapsiensä vuoksi hänen on jatkettava elämäänsä. Elokuva päättyy kohtaukseen, jossa

Lea lukee yhdessä vanhimman tyttärensä kanssa Ahdin jäähyväiskirjettä ja siinä olevaa isänmaallista runoa.

Anu Koivusen mukaan *Kirkastetun sydämen* suosioista voi lähteä hahmottamaan juuri sen kuvaamaan surun kautta. Elokuva on melodraamaa, jolle keskeistä on tunteiden ilmaisun alleviivaus. Se kuvaa surua hyvin konkreettisesti ja peittelemättä, ja haastaa tätä kautta myös katsojan samaistumaan hahmojen kokemiin tunteisiin. Koivusen mukaan *Kirkastettu sydän* saattoi olla varsin terapeutin katsomiskokemus aikana, jolloin vallitsi eräänlainen ”itkukielto”, sodan surujen tukahduttaminen velvollisuudentunnon ja vastuun alle. Näitä suruja käsittelevä elokuva saattoi ikään kuin luoda julkisen tilan, jossa murheen tunteminen ja läpi käyminen oli sallittua niin yksilön kuin yhteisönkin tasolla.<sup>132</sup> Seuratessaan dramaattista elokuvaa sodassa kärsivistä ihmisistä katsojat pystyivät myös yhdessä käymään läpi omia surujaan, eivät pelkästään unohtamaan niitä, kuten aikakauden yleinen ajatusmalli ehkä vaati. Kaiho ja surumielisyys olivatkin loppujen lopuksi melko suosittuja tunnetiloja sota-ajan viihteessä – samalla tavalla myös esimerkiksi haikea viihdemusiikki nousi sodan edetessä monilukuiseksi.<sup>133</sup>

Merkittävänä tässä yhteydessä Koivunen näkee *Kirkastetun sydämen* sankarihautajaiskohtauksen, johon hänen mukaansa tiivistyy elokuvan ”emotionaalinen paatos ja uskonnollisävyinen isänmaaretoriikka”. Kohtaus on verrattain pitkä jopa siinä määrin, että myös aikalaiskriitikot moittivat sen kestoa, vaikka sinänsä tunnistivatkin elokuvan yleisen liikuttavuuden vetovoiman katsojiin.<sup>134</sup> Kohtauksessa Lea osallistuu naapureidensa rinnalla sodassa vastikään menehtyneiden pitäjän miesten sankarihautajaisiin. Papin puheen aikana kamera seuraa etenkin totisten naisten ja lasten kasvoja korostaen näin elokuvan kantavaa teemaa, sodan naisille aiheuttamia suruja.

On helppo nähdä kohtaus juuri Koivusen ajatusmallin kautta: kohtaus ei sinänsä ole juonen kannalta välttämätön, mutta hahmojen surun se tuo hyvin konkreettisesti lähelle katsojaa kutsuen myös tämän suremaan näiden rinnalle. Läheisten menettäminen sodassa – ja heidän hautajaisiinsa osallistuminen – lienee ollut aihe, johon moni aikalaiskatsoja on voinut samaistua, ja vaikka surun ilmaisu todellisessa maailmassa olisi tukahdutettu velvollisuudentunnosta, on korostetun melodramaattinen hautajaiskohtaus puolestaan haastanut niiden kokemiseen ja käsittelyyn. Oikeassa elämässäkin sankarihautajaiset olivat tärkeä riitti, jonka kautta kotiin jääneet omaiset pystyivät käsittelemään sitä tosiseikkaa, että sodassa oli kaikesta suomalaisten erinomaisuutta korostavasta propagandasta

<sup>132</sup> Koivunen 1995, 89.

<sup>133</sup> Kirves 2008, 53.

<sup>134</sup> Koivunen 1995, 87.

huolimatta mahdollista kuolla.<sup>135</sup> Sururiitti on siis tässä siirtynyt tunnistettavana myös surua käsittelevään elokuvaan.

Jo elokuvan nimi viittaa suruun ja sen käsittelyyn. Sana ”kirkastuminen” voidaan tässä yhteydessä ymmärtää ikään kuin uskonnollisena kokemuksena, jossa noustaan maallisten halujen ja surujen yläpuolelle ja ikään kuin antaudutaan korkeampien voimien tahtoon. Kirkastuminen on näin uhrautumista, yksilöllisen kokemuksen – tässä tapauksessa surun – hylkäämistä suurempien voimien hyväksynnän saavuttamiseksi. Lopullinen kirkastuminen on kunnioitettava saavutus ja samalla palkinto uhrautumisesta. Sen kautta maallisista murheista on mahdollista päästä irti, ja suru muuttuukin siunaukseksi.<sup>136</sup>

Tällaista ajatusmallia alleviivaa elokuvassa esimerkiksi Lean kohtaama vanha leskinainen. Elokuvan keskivaiheilla Lea saa tietää, että naapurissa asuva vanha leskinainen on vastikään menettänyt sodassa jo toisen poikansa. Lea saapuu tapaamaan leskeä, joka on ilmeisen surullinen, mutta samalla tyyni ja rauhallinen. Leski kertoo Lealle, kuinka

Murhe on siunaukseksi, koska se on sitä varten meille annettu. Olen usein kiittänyt siitä, että minulle on annettu surun lahja. Tämä murhe on tosin raskas. Kaksi poikaa näin toisensa perään. Mutta en napise vastaan. Kiitos, Herra Jumala, että minulla oli nuo pojat.

Vaikka suru on päällimmäinen tunne, on leski ennen kaikkea kiitollinen pojistaan ja ajasta, jonka sai viettää heidän kanssaan. On hyödytöntä taistella poikien menettämistä tai siitä aiheutuvaa surua vastaan. Suru on olemassa, mutta sekin pitää ottaa kiitollisena vastaan, koska se on siunaus ja lahja. Samankaltaisia ajatuksia on lesken pojan nuorella vaimolla, joka on sattumalta synnyttänyt lapsen samana päivänä, kun hänen miehensä on menehtynyt. Nainen kertoo, kuinka kokee hieman oudoksi sen, ettei suru ole täysin musertanut häntä, vaikka niin ehkä kuuluisi olla. Osasyiksi tähän hän epäilee lapsensa syntymästä aiheutunutta iloa, mutta selvää on, että ennen kaikkea hän on vanhan lesken tapaan hyväksynyt menetyksen välttämättömyyden. Hän on päässyt pahimmasta surustaan yli melkein saman tien ja pystyy nyt jatkamaan elämäänsä onnellisena, koska ymmärtää, että näin oli tarkoitettu tapahtuvan. Molemmat menetyksen kokeneet naiset ovat uhranneet surunsa ja hyväksyneet sen korkeampien voimien tahtona, ja näin kokeneet kirkastumisen. Surusta on tullut heille uskonnollinen kokemus, siunaus, joka on kuin arvokas lahja.

Myös Lea itse saa kokea kirkastumisen elokuvan loppupuolella. Saatuaan tietää Ahdin kuolemasta hän pakenee kotoaan Ahdin kalasaunalle ja antautuu siellä murheensa valtaan. Koivunen kiinnittää

---

<sup>135</sup> Kleemola 2012, 36.

<sup>136</sup> Koivunen 1995, 81-82.

huomiota Lean surun fyysisyyteen. Hän purkaa suruaan hyvin ruumiillisella tavalla: hoipertelee itkuisena, pitelee päätään ja koskettelee erilaisia kalasaunasta löytyviä, Ahdista muistuttavia esineitä. Koivunen näkee Lean vertauskohtana Jeesuksen ristin juurella itkevälle Marialle ja näin muistutuksena kirkastumisen uskonnollisesta luonteesta. Leasta tulee *mater dolorosa*, kärsivä pyhä äiti.<sup>137</sup> Surunsa keskellä Lea yhtäkkiä kuulee Ahdin äänen, joka julistaa kohtalokkaasti: ”Eikä Tuonelalla ole valtaa maan päällä, sillä vanhurskaus on kuolematon”. Julistus on kuin taivaasta kantautuva Jumalan ääni, jonka kuullessaan Lea ymmärtää surunsa merkityksensä ja pystyy päästämään siitä irti. Hän muistaa lapsensa, jotka jätti jälkeensä kotiin kalasaunalle syöksyessään, ja rukoilee Jumalalta anteeksiantoa häveten sitä, että hylkäsi heidät sillä tavalla edes hetkeksi. Paikalle saapuvalla seurakuntansa pastorille Lea kertoo haluavansa olla sellainen, jollaiseksi Ahti hänet toivoi.

Lean kirkastumiselle on siis myös hyvin konkreettisiakin syitä: hän haluaa luopua surustaan niin lastensa kuin miehensäkin vuoksi. Yksilön surusta on päästävä yli, koska yhteisö, perhe, sitä vaatii. Lea uhraa surunsa, jotta voisi keskittyä lapsiinsa. Tämän hän ymmärtää myös edesmenneen miehensä toiveeksi. Myös Lean lapset kirkastuvat äitinsä rinnalla. Pastori kertoo Lealle tämän poikien itkeneen aluksi isäänsä, mutta hyväksyneet tämän kuoleman ikään kuin ”hänelle kuuluvana”. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Lea lohduttaa vanhinta tyttärtään, joka kaipaa isäänsä. Äiti ja tytär ovat murheissaan, mutta selvästi jo pahimman surun yli päässeitä, eikä heidän enää nähdä itkevän. Yhdessä he lukevat Ahdin jäähyväiskirjeen. Sen loppuun Ahti on laatinut runon, jonka lausumisen aikana kuullaan myös Ahdin ääni aivan kuin kuoleman takaa kaikuvana muistutuksena siitä, että hän on aina oleva perheensä kanssa. Samalla näytetään kuvaa Ahdin totisista kasvoista.

Jos muistoni sinulle, lapseni, pyhä, kaunis, kallis lie, sinä vakaa, ikuinen uskoni tuleville polville vie. Se usko on luottamus Jumalaan, ja luottamus kansaan tähän. Kodin usko se on, ja isänmaan perinnöksi sulle sen jätän.

Suomessa muodostuikin sotien aikaan tietynlainen isänmaan puolesta kuolemista ihannoiva ajatusmalli, jossa kansakunnan puolesta kuoleminen nähtiin korkeana ja arvostettuna asiana. Sodassa kuolleiden koettiin uhrillaan lunastaneen maan vapauden, ja samalla he velvoittivat eloonjääneet jatkamaan taistelua.<sup>138</sup> *Kirkastetussa sydämessä* Ahdin kuolema saa viimeistään runon kautta hyvin tämänkaltaisen ihailtavan, mystifioidun merkityksen. Hän jättää henkiseksi perinnökseen uskon ja luottamuksen niin Jumalaan kuin Suomen kansaankin. Jälkeensä jääneitä hän kehottaa vaalimaan muistoaan pyhänä, kauniina ja kalliina, ja sen vuoksi jatkamaan perintöään vielä tuleville polville. Ahti on menehtynyt ikään kuin korkeampien voimien tahdosta, isänmaansa hyväksi, ja tämä kohtalo

<sup>137</sup> Koivunen 1995, 82.

<sup>138</sup> Kleemola 2012, 34.

on myös hänen perheensä hyväksyttävä. Samalla hänen kuolemansa velvoittaa omaisiaan paitsi jatkamaan henkistä perintöään, myös hyväksymään asian ja jatkamaan elämänsä velvollisuuksia: Lean on surustaan huolimatta jatkettava perheestään huolehtimista, sillä sitä Ahti olisi häneltä toivonut.

*Kirkastetussa sydämessä* suru esiintyy myös hyvin kohtalonomaisena asiana. Ikävät asiat, kuten kuolema, esitetään murheellisina, mutta silti jonain, mitä ei olisi voinut välttää. Menetyksen kohtalonomaisuudesta ja sen hyväksymisestä puhuu myös Lean kohtaama sotaveteraani, joka on sokeutunut talvisodassa. Veteraani kehuu Lealle tämän miehen sotataitoja ja toteaa, että kuinka lähtisi Ahdin kanssa ”vaikka uudemman kerran samaan leikkiin”. Kun Lea ihmettelee miehen tuntevan näin siitakin huolimatta, että sota on vienyt hänen näkönsä, toteaa mies tyynesti, että yhtä hyvin hän olisi kotonaankin voinut kaatua aidanseipäaseen ja loukkaantua. Hän on siis selvästi hyväksynyt vammansa eikä tunne siitä katkeruutta. Toisaalta taas loukkaantuminen ei ole välttämättä sodan syy, vaan se esiintyy hänelle ikään kuin kohtalonomaisena tapahtumana, jota hän ei kenties olisi edes pystynyt välttämään: yhtä hyvinhän hän olisi voinut vammautua myös kotona ollessaan.

Tuomas Tepora kirjoittaakin siitä, kuinka jatkosodan edetessä etenkin sodassa kuoleminen alettiin nähdä entistä enemmän kohtalonomaisena asiana, joka oli välttämätön isänmaan puolustuksen kannalta. Uhri oli annettava, koska muutakaan vaihtoehtoa tilanteessa ei ollut: mikäli suomalaiset eivät puolustaisi maataan, sitä odottaisi vihollisen valta. Suomi oli joutunut tilanteeseen, jossa se oli ikään kuin ulkoisten voimien heiteltävänä, ja valitsemalla kohtalokseen uhrautumisen maa saattoi vielä edes jollain tapaa säilyttää itsensä. Kuolleiden ylevää, kansankunnan puolesta tapahtunutta kohtalonomaista uhrautumista oli tärkeä korostaa, jottei se lopulta osoittautuisi turhaksi.<sup>139</sup> *Kirkastetun sydämen* voikin nähdä omalla tavallaan perustelevan tällä kohtalonsa ylväällä hyväksymisellä sodan tuomia suruja ja menetyksiä, oli kyseessä sitten sokeutuminen tai kuolema. Surullisia asioita tapahtuu, mutta niille annetaan mystifioituja merkityksiä ja korostetaan, ettei niitä olisi voinut välttää. Kaikella on lopulta jokin tarkoitus, ja sekä Ahti että sokea veteraani ovat itse päättäneet taistella maansa puolesta.

Samoin elokuva vetoaa siihen, kuinka murhe kirkastaa ihmisen ja ikään kuin asettaa hänet korkeampien voimien huostaan. Murhe on hyväksyttävä elämään kuuluvana asiana, mutta tärkeää on myös muistaa olla kiitollinen niistä asioista, jotka ovat tai ovat olleet elämässä hyvin. Tavallaan *Kirkastetussa sydämessä* onkin näin ollen nähtävissä tietynlainen henkinen voimattomuus ja antautuminen sodan edessä: murheet, samoin kuin niiden lähde eli sota, on jotain, johon yksittäinen

---

<sup>139</sup> Tepora 2008, 121-122.

ihminen ei voi vaikuttaa. Elokuvan hahmot ovat täysin ulkoisten voimien armoilla, ja he voivat vain hyväksyä sen. Kuitenkaan *Kirkastetun sydämen* sota ei ole vain yksittäisten ihmisten – ja heidän kauttaan koko kansakunnan surujen lähde – vaan siihen liittyy myös monenlaisia yleviä arvoja.

### 4.3. Sota isänmaallisuuden ja yhtenäisyyden herättäjänä

Ahdin kerrotaan elokuvassa pariinkin otteeseen olevan paitsi sotilas, myös pappi ja runoilija. Näistä kolmesta piirteestä etenkin kaksi ensin mainittua liitetään hänen hahmossaan yhteen erityisesti sodan kokemuksen kautta. Ahti kertoo jo elokuvan alkupuolella, kuinka hänestä tuli pappi juuri sodassa: taistellessaan aikoinaan vuoden 1918 sodassa hän lupasi antaa itsensä Jumalalle, jos vain selviäisi hengissä. Sota on siis ollut hänelle kuin uskonnollinen herätys, joka on osoittanut elämän suunnan. Ahdin uskonnollisuuden ja sodan liittyy yhteen myös elokuvan alussa kuultu, radiossa luettu ylipäällikön vuoden 1941 päiväkäsky:

Kutsun teitä kanssani pyhään sotaan kansakuntamme vihollista vastaan. Sankarivainajat nousevat kesäisten kumpujen alta jälleen rinnallemme tänään, jolloin lähdemme Suomelle turvatus tulevaisuuden luodaksemme Saksan mahtavien sotavoimien rinnalla ja asetovereina vakain mielin ristiretkelle vihollistamme vastaan.

Käsky esitetään elokuvassa alkupuolella, jolloin Lea ja muut perheenjäsenet kokevat tuskaa Ahdin mahdollisen sotaan lähdön vuoksi. Heidän kuulemansa päiväkäsky kuitenkin korostaa Ahdin identiteettiä ”pappina ja sotilaana”. Sota on ”pyhä sota” ja ristiretki, ja siksi kirkonmiehen lähtö luonnollinen ja oikeutettu teko, joka hänen perheensä on vain hyväksyttävä. Uskonto olikin jotain, joka aikakauden retoriikassa mielellään yhdistettiin sodankäyntiin: Suomen käymä sota omalla tavallaan uskonsotaa, jossa käytiin taistoon ateistista bolsevismia vastaan. Samalla uskonto liittyi sodan nationalistiseen puoleen, jolloin esimerkiksi kuoleminen isänmaan puolesta saattoi nousta samankaltaiseksi autuaaksi tekeväksi kuolemaksi kuin uskonnollisella ristiretkellä menehtyminenkin.<sup>140</sup>

Ahti kuvataan muutenkin elokuvassa kaikin puolin hyvin esimerkillisenä sotilaana. Kapteeniksi asti ylenneen miehen kerrotaan taistelleen elämänsä aikana peräti ”neljässä vapaussodassa”, ja ilmeisen menestyksekkäästi. Ahdin näytetään nauttivan pitäjässä suurta kunnioitusta erityisesti sotilastaustansa vuoksi. Pohtiessaan rintamalle lähtöä hän esimerkiksi kohtaa joukon pitäjän miehiä, jotka toivovat pääsevänsä hänen komppaniaansa jälleen tässä sodassa. Myös Lean kohtaama

---

<sup>140</sup> Tepora 2008, 108-109.



talvisodassa sokeutunut veteraani kertoo kunnioittavansa Ahtia siinä määrin, että lähtisi koska vain uuteen sotaan hänen kanssaan. Ahti onkin hyvin ihanteellinen kuva suomalaisesta sotilaasta, jonka monen muun tässä tutkimuksessa esiintyvän sotilashahmon tavoin voi nähdä toimivan tietynlaisena esimerkkinä siitä, kuinka sotatilassa tulisi kenties käyttäytyä. Ahdin kunnollisuutta alleviivaa se, kuinka hän kokee sotaan lähdön vakaana velvollisuutenaan, vaikka se elokuvassa kuvataankin vapaaehtoisena päätöksenä. Monet hahmot ilmaisevat toiveensa siitä, että heidän ihailemansa kirkkoherra ei tällä kertaa lähtisi taisteluihin – Lean ja lasten lisäksi myös esimerkiksi heidän palvelustyttönsä ja naapurin isäntä – mutta Ahti ei taivu. Vaikka hänen elokuvan alkupuolella näytetään suhtautuvan jokseenkin mieteliäästi ajatukseen sotaan lähdöstä, on selvää, että muuta vaihtoehtoa ei koeta olevan. Ahdin mukaan hänen on ”pakko lähteä”. Sotaan lähtö esiintyy paitsi velvollisuutena, myös ikään kuin hänen kohtalonaan, joka hänen lopulta tapahtuvan kuolemansa ohella vain ”kuuluu hänelle”.

Rintamalla Ahti kohtaa monia muita sotaan joutuneita, mutta merkittävimmäksi heistä nousee muuan nimettömäksi jäävä työläisrunoilija. Runoilija avaa Ahdille sydäntään ja kertoo suhteestaan isänmaahan ja sen puolustamiseen pitkän monologin muodossa. Miehen puheessa päällimmäisenä esille nousevat hänen työläistaustansa ja toisaalta siitä johtuva halveksunta kaikenlaista koruisänmaallisuutta kohtaan. Hän kertoo, kuinka tovereineen piti aina isänmaan puolesta puhuvia jokseenkin naurettavina ja haaveili sen sijaan ryhtyvänsä jonkinlaiseksi uudeksi kapinanjohtajaksi, joka hakisi oikeutta menneisyyden tapahtumille. Puheesta käy ilmi, että isänmaallisuus tai kotimaan puolustaminen eivät ole koskaan olleet asioita, joiden hän olisi katsonut kuuluvan itselleen. Tämän kaiken hän toteaa jokseenkin häpeilevään sävyyn, korostaen kaiken kuuluvan nimenomaan menneisyyteen. Lopuksi hän kertoo, kuinka talvisodan syttyminen lopulta muutti hänen suhtautumisensa täysin erilaiseksi:

Sitten tuli talvi -39. Kannoin asetakkia ja purin hampaani yhteen taistelllessani sitä tunnetta vastaan, mikä oli minussa, kasvoi minussa. ...] Ja yhtäkkiä minulle selvisi, mitä merkitsi usein käyttämäni sana, vapaus. Maatessani suhjuisessa hangessa, kädessäni tappava ase, silmätyksin vihollisen kanssa, minä sisimmässäni tunnustin, että rakastin tätä maata, isänmaata. Se on nyt minulle sama kuin äiti, joka on jokaisen meistä synnyttänyt. Se merkitsee vuodatettua verta ja vapauden tahtoa. Se merkitsee sitä kaikkea, mitä sen olisi pitänyt olla jo ennestään, mutta ei ollut. Minä ja toverini emme ikinä, emme milloinkaan voi tehdä toisin, emme voi ajatella toisin. Isänmaa on meissä. Se on minussa. Se on ja pysyy.

Isänmaan merkitys on siis selvinnyt miehelle vasta, kun maa on joutunut sodassa vaaraan. Se on ollut hänelle aikaisemmin vain sanahelinää, joidenkin muiden käyttämä käsite, mutta nyt sen merkitys on selvinnyt myös hänelle. Sodassa koetut ikävyydet – hangessa makaaminen, aseiden kantaminen ja vihollisen kohtaaminen – ovat synnyttäneet hänessä sisäisen kansallishengen. Isänmaa on siis sekä kuvainnollisesti että varsin konkreettisesti hänessä, sillä kansallishengen heräämiseen vaadittiin nimenomaan oma sisäinen kokemus, ei ulkopuolisten puheita. Sitaatissa korostuu myös isänmaan rakastamisen kohtalonomaisuus: miehen on ikään kuin välttämätöntä kokea isänmaata kohtaan rakkautta eikä hän – eivätkä toisaalta hänen muut, työläistäustaiset toverinsa – voi ikinä päästä siitä eroon. Huomattavaa on tietysti, kuinka elokuva tämän puheenvuoron kautta irrottaa itsensä siitä koruisänmaallisuudesta, jota runoilija halveksii – onhan hänen isänmaan kokemuksensa aito kokemus, joka pohjaa tämän elokuvan luomaan kuvaan arvokkaasta ja vilpittömästä kansallishengestä.

Tässä isänmaallisuuden heräämisessä nousee huomion kohteeksi myös hahmon työläistäusta. Ari Honka-Hallila näkeeikin *Kirkastetussa sydämessä* pyrkimyksiä eri kansanluokkien yhdistämiseen, vaikka sen välittämät ylevät, idealistiset isänmaallisuuden tunnot sinänsä ovatkin pääosin ylemmästä porvaristosta lähtöisin olevia. Elokuvan sota kuitenkin on vaatinut myös muunlaiset ihmiset suojelemaan ja rakastamaan isänmaataan, ja niin työläiset kuin porvaritkin taistelevat nyt rintaa rintaan. Tällaista työväestön muistamista, jota näkyi myös muissa aikakauden elokuvissa, hän luonnehtii ”talvisodan yhteishengen luoman henkisen velan maksuksi”, jossa kaikki yhteiskuntaluokat pyritään ottamaan huomioon toisaalta realismin luomiseksi, toisaalta siksi, ettei osa kansasta olisi tullut loukatuksi.<sup>141</sup>

Suomessa koettiin syntyneen jonkinlainen yhteiskuntaluokkien lähentyminen talvisodan aikana, ja tätä yhtenäisyyden tunnetta pyrittiin pitämään yllä jatkosodankin vuosina – myös elokuvissa. Yhteisvastuulla ja kansallisella eheydellä koettiin olevan suuri merkitys vaikeina aikoina.<sup>142</sup> Erityisesti vuoden 1918 sodan punainen puoli pyrittiin ottamaan mukaan uuteen kansalliseen yhtenäisyyteen. Talvisodan myötä oli syntynyt ajatus siitä, kuinka sisällissodan punaisetkin uhrat olivat omalla tavallaan täyttäneet tarkoituksensa vapaustaistelussa ja kuuluivat nyt ikään kuin samaan ryhmään toisessa maailmansodassa kuolleiden kanssa. Yhtenäisyyttä loi myös se, kuinka koko kansalla oli nyt yhteinen, ulkoa päin tuleva vihollinen.<sup>143</sup> *Kirkastettu sydän* näyttää, että isänmaan

<sup>141</sup> Honka-Hallila 2002, 261.

<sup>142</sup> Salmi 2002, 19.

<sup>143</sup> Tepora 2008, 104-105.

puolustaminen on kaikille suomalaisille, niin korkea-arvoiselle papille kuin työläisrunoilijallekin yhteinen asia. Tämä yhtenäisyys puolestaan on sodan ansiota.

Tuomas Tepora puolestaan analysoi teoksessaan *Sinun puolestas elää ja kuolla. Suomen liput, nationalismi ja veriuhri 1917–1945* vuoden 1940 työväen lippujuhlassa pidettyä puhetta, jossa pohditaan työväestön suhdetta isänmaahan. Väinö Ahteen pitämässä puheessa käy ilmi, kuinka ”isänmaa” ylipäänsä on sana, joka ei useinkaan ole istunut työväestön suuhun muuten kuin turhaksi koettuna korulauseena. Kuitenkin talvisodan aikana myös moni työläinen oli joutunut kärsimään tämän isänmaan puolesta ja osoittamaan sankaruutta ja uhrimieltä, joka ei tullut ilmi pelkkien puheiden, vaan toiminnan kautta. Teporan mukaan puheen ydinsanoma onkin, että työläinen on ennen kaikkea toimija, joka osoittaa isänmaallisuuttaan konkreettisilla teoilla, ei pelkästään niistä puhumalla.<sup>144</sup> Samoin *Kirkastetun sydämen* työläisrunoilija herää isänmaallisuuteen nimenomaan toiminnan kautta: konkreettinen taistelu Suomen puolesta herättää hänessä sen tunteen, jota pelkät puheet eivät ole saaneet aikaiseksi.

Sodan isänmaallisuus ei kuitenkaan ole asia, jota kokevat pelkästään rintamalla olevat miehet. Elokuvassa mielenkiintoinen hahmo on myös Leen tapaama vanha nainen, joka pyytää Leaa kirjoittamaan puolestaan hänen sotaan joutuneille pojilleen. Vanha nainen painottaa, kuinka kirjeen loppuun tulee tavanomaisten kuulumisten vaihdon jälkeen lisätä lausahdus ”isänmaan puolesta”. Vielä jälkeinpäin hän tulee kiittämään vuolaasti Leaa kirjeen laatimisesta ja erityisesti sen loppuosasta, jonka hän kokee erityisen tärkeäksi niin itselleen kuin kirjeen vastaanottaville pojilleenkin. Muistutus siitä, että pojat ovat sotimassa isänmaansa Suomen vuoksi ikään kuin oikeuttaa kaiken tapahtuvan ja toisaalta antaa vanhalle naiselle voimaa jaksaa.

Vähän samantyyilisestä sodan oikeuttamisesta puhuu pappi elokuvan sankarihautajaiskohtauksessa:

Tällä hetkellä nuo vainajat puhuvat selvemmin kuin sanat vaativasta rakkaudesta, minkä käskyn he ovat täyttäneet hamaan uhuriin saakka. He ovat, niin kuin koko tämä sukupolvi, välirengas loputtomassa sukupolvien ketjussa. He uskoivat, niin kuin me kaikki uskomme ja toivomme, että kerran täytyy tulla aika, jolloin ei aina ja aina lyhyiden väliaikojen jälkeen kanneta kahdeksaa arkkua alttarin eteen: rauha.

Kuolleiden nostaminen jalustalle ihailun kohteeksi nousee usein tyypilliseksi sota-aikana. Suomessakin oman hengen antaminen yhteisön puolesta käsitettiin suureksi uhraukseksi, joka sai symbolisia, isänmaallisia merkityksiä: yksilöt ehkä kuolevat, mutta kansakunta jää eloon heidän antamansa uhrin vuoksi. Samalla kuolleiden nähtiin uhrinsa vuoksi jäävän osaksi isänmaallista

---

<sup>144</sup> Tepora 2011, 283.

yhteisöä ja ikään kuin haudan takaa tarkkailevan eläviä muistuttaen heitä isänmaan ja sen vaatimien uhrausten merkityksestä.<sup>145</sup> *Kirkastetun sydämen* kuolleet sotilaat ovat papin mukaan täyttäneet ”vaativan rakkauden käskyn”, minkä voi ajatella viittavan siihen, kuinka rakkaus isänmaahan on vaatinut heitä antamaan sen puolesta äärimmäisen uhrin, henkensä. Heidän ruumiinsa ovat tästä hyvin konkreettinen muistutus hautajaisiin osallistuneille, joilla niin ikään voi ajatella olevan täytettävänä oma rakkauden käskynsä. Papin puhe myös liittyy kuolleet ”loputtomaan sukupolvien ketjuun”, tekee heistä osan isänmaansa menneisyyttä ja tulevaisuutta. Ketju on ”loputon”, eli se ei katkea, vaikka osa maan kansalaisista onkin kuollut.

*Kirkastetun sydämen* näkemys sodassa kuolemisesta on siis varsin ylevä, ja sen voi ainakin elokuvan suosioista päätelleen olleen katsojille helposti lähestyttävä. Toisaalta myös tämänkaltainen isänmaallinen, sankarikuolemia ihannoiva retoriikka muuttui sodan edetessä monille varsin vastenmieliseksi. Varsinkin rintamamiehet kokivat sen usein epätodenmukaiseksi, eikä sankarikuoleman ideaan suhtauduttu ihaillen, vaan päinvastoin inhoten ja pilkaten.<sup>146</sup>

Lopuksi huomattavaa on, kuinka pappi päättää puheensa toivomukseen rauhasta. *Kirkastettu sydän* onkin monin tavoin varsin pasifistinen elokuva. Vaikka sota esitetään kohtalonmaisena velvollisuutena ja sotaan lähtevä Ahti uskonnollisena ja isänmaallisena sankarina, on sen käsitys sodasta silti hyvin negatiivinen. Sota ylevöittää ihmisen, mutta tämä ylevöityminen pohjautuu pelkkään suruun ja kärsimykseen. Vaikka siihen liittyy suurta sankaruutta ja isänmaallista heräämistä, on rauha kuitenkin kaikkien perimmäinen toive. Rauhan saapumiseen elokuva suhtautuukin lopulta varovaisen optimistisesti: vielä joskus on tuleva aika, jolloin ei jouduta kokemaan jatkuvaa arkkujen kantamista alttarille. Elokuva ilmaiseekin muita tässä tutkimuksessa olevia elokuvia selkeämmin, ettei sodassa ole mitään hyvää, ja odottaa rauhaa saapuvaksi. Kari Uusitalon mukaan kotimaisissa elokuvissakin hylättiin lopulta aikaudella esillä ollut suur-Suomi-ajattelu, mikä näkyi myös joissain sota-ajan elokuvissa: *Kirkastetussa sydämessä* sotatila koetaan väliaikaiseksi ilmiöksi, jota valitellaan.<sup>147</sup> Kaikesta ylevyydestä huolimatta elokuvasta voikin lukea eräänlaista sotaväsymystä, jossa jatkuvista taisteluista johtuvien murheiden haluttaisiin jo päättyvän.

Kaiken kaikkiaan siis juhlava jouluelokuva *Kirkastettu sydän* tekee myös sodasta juhlavaa ja arvokasta. Sodassa ei ole mitään viihteellistä tai hauskaa, kuten edellisen luvun elokuvissa, vaan se on yksinomaan menetysten ja murheiden lähde. Kuitenkin sodan tuomaan suruun suhtaudutaan ylevästi: se on kohtalokas asia, joka on hyväksyttävä yksilön elämään kuuluvana ja josta on vain

<sup>145</sup> Tepora 2011, 277-278.

<sup>146</sup> Kirves 2008, 53.

<sup>147</sup> Uusitalo 2002, 30.

päästävä yli. Ihminen, joka on näin päässyt sodan suruista yli, kirkastuu eli kokee ikään kuin jonkinlaisen valaistumisen. Sotakin on kohtalokas tapahtuma, joka on vain kestävä tyynenä, koska muutakaan vaihtoehtoa ei ole. Tällaisesta sotaan väsyneestä, paikoittain jopa alistuneesta asenteesta huolimatta elokuva kuitenkin haluaa myös uskoa tulevaisuuden olevan parempi.

*Kirkastettu sydän* on hyvin melodramaattinen elokuva, jossa keskiöön nousevat hahmojen surulliset kokemukset ja niiden läpi käyminen. Kun myös katsoja houkutellaan näin käymään läpi omia murheitaan, tulee elokuvasta mielialanhoitoa, joka voi olla yhtä tärkeäksi koettu kuin iloisempien elokuvien eskapismi: se ei yritäkään tehdä nykyhetkestä iloisempaa, vaan päinvastoin kutsuu kohtaamaan kaikki sen ongelmat ja itkemään niiden vuoksi. Sen tarjoama kuva ajankohtaisesta sodasta on hyvin erilainen kuin elokuvissa *Niin se on poijaat!* ja *Jees ja just*, mutta kaikilla kolmella voi katsoa olleen sama tarkoitus: tehdä sodasta suomalaisille edes elokuvissa käynnin ajaksi jollain tapaa helpommin kestävä.

Myös *Kirkastetun sydämen* käsitys kaikista suomalaisista taistelemassa isänmaan puolesta muistuttaa tietyllä tapaa edellisen luvun sotilaskomedioista, jotka oletusarvoisesti kokosivat erilaisista yhteiskuntaluokista tulevat ihmiset yhteen. *Kirkastetussa sydämessä* kaikki suomalaiset taistelevat yhdessä, koska heitä kaikkia yhdistää sotatilassa herännyt isänmaallisuus. Tuomas Tepora luonnehtii sodan aikana vallinnutta yhtenäisyyden kokemusta ennen kaikkea emotionaaliseksi, vaikka sillä olikin myös poliittinen puolensa. Hänen mukaansa sodassa ”laaja tiivis yhteisö kannatteli yksilöä ja loi myös yksilöllistä kokemusta vahvistavaa joukkohenkeä”.<sup>148</sup> Elokuvassa sodassa kirkastuukin paitsi surua kokeva ihminen, myös hänen ymmärryksensä isänmaan merkityksestä. Suomalaisille ei kuitenkaan tarvitse osoittaa samalla tavalla alleviivaavasti yhteistä vihollista kuten elokuvassa *Jees ja just*, vaan suomalaisen yhtenäisyyden herättää oma sisäinen kokemus. Samalla *Kirkastettu sydän* korostaa henkilöhahmojensa suulla kuvaavansa isänmaata arvokkaasti ja aidosti, ilman turhaa koruisänmaallisuutta. Ajatus isänmaan vaativasta rakkaudesta ja ihmisiä yhteen kokoavasta voimasta lieneekin ollut jotain, johon sodassa elävien katsojien on haluttu uskovan.

---

<sup>148</sup> Tepora 2011, 288.

## 5. SODANJÄLKEINEN SOTA

Tässä viimeisessä luvussa analysoidaan vielä yhtä elokuvaa, joka on vuoden 1945 *Suomisen Olli yllättää*. Elokuva eroaa muista tutkimuksen elokuvista siinä, että sen valmistumisajankohtana sota oli juuri ja juuri ohi niin todellisuudessa kuin elokuvan juonessakin. Kuitenkin sota näkyy siinä hyvin vahvasti, ja katsonkin sen kiinnittyvän tiiviimmin sotaan kuin sen jälkeiseen aikaan. Elokuva kuvaa sodan kokeneiden nuorten tunteja ja vaikeaa paluuta rauhan aikaan. Sota on siinä kurjuuden ja vaikeuksien lähde samoin kuin edellisen luvun *Kirkastetussa sydämessä*, mutta se ei keskity pelkästään niiden pohtimiseen. Keskeiseksi tässä elokuvassa nousee myös *Kirkastettua sydäntä* vakaampi tulevaisuudenusko, joka luultavasti selittyy elokuvan myöhäisemmällä tekoajalla – sodasta on vastikään selvitty niin elokuvassa kuin sen pohjalla olevassa todellisuudessaakin. Samalla *Suomisen Olli yllättää* tarjoaa selkeitä näkökantoja ja opetuksia siihen, kuinka suomalainen selviää niin sodan murheista kuin jälleenrakennuksen ajastakin. Ongelmia ei pelkästään puida melodramaattisesti, vaan niille myös etsitään ratkaisuja.

Luvun aluksi käsittelen lyhyesti sitä, miten sota näkyi välittömästi sodan jälkeen valmistuneissa elokuvissa. ”Ongelmaelokuvat” puivat niitä murheita ja vaikeuksia, joiden katsottiin olevan pinnalla sodan jälkeisessä yhteiskunnassa. *Suomisen Olli yllättää* kytkeekin juonensa käynnistävät moraaliset ongelmat erityisesti sodasta johtuviin negatiivisiin tuntemuksiin. Pohdin, miten sodan kuvataan vaikuttavan päähenkilön elämässä rauhan tultuakin. Keskeiseksi nousee moraalittoman käytöksen selittäminen sodasta johtuvana, mutta toisaalta ongelmien tietynlainen vähättely ja sisäiseen kuriin perustuvien ratkaisujen tarjoaminen. Lopuksi tarkastelen, miten elokuva käsittelee sodan jälkeistä jälleenrakennusaikaa. Juonessa se liitetään yhteen päähenkilön selviytymiseen ongelmistaan, ja elokuva päättyy lopulta hyvin toiveikkaisiin tulevaisuudennäkymiin.

### 5.1. Sodan jälkeiset ongelmat elokuvissa

Rauhan tulo ei aina ratkaise kaikkia sodan ongelmia. Varsinkaan pitkäkestoisesta sodasta ei ole välttämättä aivan yksinkertaista siirtyä normaalitilaan, vaan monet sotatilan ongelmat ja rajoitukset saattavat elää yhteiskunnassa vielä pitkään sen jälkeen, kun sota virallisesti on loppunut. Toisaalta taas rauha saattaa tuoda mukanaan uusia ongelmia tilanteessa, jossa jatkuvasta sotatilasta on ehtinyt kehittyä uusi normaali. Sodan ja rauhan välinen raja onkin usein varsin häilyvä, eikä rauha aina merkitse sitä, että kaikki muuttuu saman tien hyväksi.<sup>149</sup> Toisin sanoen sota voi siis omallaan tavallaan jatkua arjessa, vaikka se teoriassa kuuluisikin menneisyyteen. Juuri tällaista ajatusmallia

---

<sup>149</sup> Karonen 2006, 18.

voi tämän tutkimuksen viimeisen elokuvan *Suomisen Olli yllättää* nähdä toistavan. Se valmistui juuri ja juuri sodan jälkeen, mutta juonenkulussa sota on yhä mukana hyvin vahvasti. Keskiössä ovat päähenkilön sodasta johtuvat ongelmat, jotka eivät ratkea rauhan tultua – tai pikemminkin nousevat pintaan tilanteessa, jossa sodasta on jo näennäisesti palattu normaaliin arkeen.

Suomessa sodan jälkeen pyrittiin mielellään korostamaan kansan yhtenäisyyttä ja rakentamaan tietoisesti niin sanottua jälleenrakennusmyyttiä: sodasta oli selvitty, kaikki oli viimein hyvin ja Suomi onnistui mainiosti nousemaan uuteen kukoistukseensa. Tämä käsitys on elänyt vahvana vielä nykypäiväänkin saakka. Kuitenkin sodanjälkeiset vuodet olivat monella tapaa ongelmallisia, eikä sotaa pystytty niin vain unohtamaan oletetun valoisamman tulevaisuuden tieltä. Monet sodan pelot ja huolet jäivät elämään, ja kansa oli varsin jakautunut. Monille, etenkin niille, jotka olivat joutuneet viettämään nuoruuttaan sodassa, jälleenrakennusaate ei tuntunut juurikaan omakohtaiselta.<sup>150</sup> Sodanjälkeistä aikaa leimasikin yleisesti ilottomuuden ja epävarmuuden tunne, josta kärsi niin kotirintaman väki kuin sodasta palailevat veteraanitkin, joiden oli nyt alettava rakentaa elämäänsä uudelleen. Tämän kollektiivisen apean mielialan olemassaolo kyllä tunnistettiin, mutta toisaalta rauhaan paluu herätti myös pelkoa kansan moraalien rappeutumisesta.<sup>151</sup> Nämä kaksi sodanjälkeistä, mutta yhä vahvasti sotaan kiinnittyvää ilmiötä, murheellisuus ja ihmisten oletettu moraalittomuus, näkyivät myös aikakauden elokuvissa.

Anu Koivusen mukaan ”ongelmaelokuva” oli hyvin tyypillinen lajityyppi toisen maailmansodan jälkeen monessa eri kansallisessa elokuvakulttuurissa, mukaan lukien suomalaisessa. Yhteistä ongelmaelokuville oli, että ne käsittelivät ajankohtaisiksi, nimenomaan sodanjälkeiseen aikaan kuuluviksi ymmärrettyjä sosiaalisia ongelmia, kuten rikollisuutta ja sukupuolitauteja. Suomessa erityisesti sukupuolitaudit olivat aiheena monessa tällaisessa ongelmia ruotivassa elokuvassa, minkä vuoksi lajityyppiä on Suomessa nimitetty myös kuppaelokuvaksi.<sup>152</sup> Keskeistä elokuvien juonikuvioille oli päähenkilöitä kohtaava moraalinen ongelma, josta ”parantuminen” muodosti elokuvan keskeisimmän jännitteen. Ongelmaelokuvissa oli myös valistuselokuvien piirteitä, joissa ongelmaan ajautuminen – esimerkiksi sukupuolitauteihin sairastuminen – johtuu ennen kaikkea tiedon puutteesta. Hahmojen tietämättömyys käynnistää juonenkulun, mutta auttaa samalla elokuvaa toimimaan katsojan valistajana ja informoijana. Ratkaisuna näihin ongelmiin toimii siis tieto, mutta samalla myös moraalinen käyttäytyminen sekä perheen tuoma turvallisuus ja kontrolli.<sup>153</sup>

<sup>150</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 12, 18-19.

<sup>151</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 110-113.

<sup>152</sup> Koivunen 1995, 108-109.

<sup>153</sup> Koivunen 1995, 114-115, 117.

Elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* on juuri tällaisen valistavan ongelmaelokuvan piirteitä. Sen juonessa sodasta johtuvat ongelmat johtavat moraalittomaan elämään ja turmeltumiseen, kunnes kaikesta lopulta selvittää oikean käytöksen avulla. Kaiken kaikkiaan elokuva on varsin iloton ja jopa synkkä, mikä erottaa sen muista *Suomisen perhe*-elokuvista, jotka yleisestä moralisoivasta sävystä huolimatta ovat varsin kepeitä koko perheen elokuvia. Se käsittelee juuri niitä ongelmia, joiden sodan jälkeisessä Suomessa katsottiin olevan pinnalla: päähenkilö Olli paitsi kokee selviä sotatraumoja, myös päätyy niiden vuoksi huonoon seuraan ja jopa rikollisen elämän pariin. Kaikesta kuitenkin selvittää oman sisäisen kontrollin avulla ja tekemällä kovasti töitä paremman elämän eteen.

Tällainen kasvatuksellinen elokuva saattoi myös omalla tavallaan olla mielialanhoitoa siinä missä iloinen sotakomediakin. Suomalainen elokuva korosti etenkin sotavuosina kansallista ja kasvatuksellista puoltaan, ja pyrki tällaisten merkitysten avulla luomaan itselleen kansallisen kulttuurin statusta. Kuitenkin tähän puoleen kytkeytyi vahvana viihteellisyys, tavoitteena kun oli saada elokuville mahdollisimman suuri yleisö.<sup>154</sup> Elokuvat saattoivat siis paitsi kasvattaa ja valistaa yleisöä tärkeiksi koetuista asioista, myös olla viihdyttävä ja hetkeksi todellisuudesta irrottava kokemus. Elokuvassa *Suomisen Olli yllättää* voi nähdä tällaisen kansallisen mielialanhuollon elementin siinä, kuinka se pyrkii rohkaisemaan ja kannustamaan katsojaansa vaikeasta tilanteesta ylipääsyyn. Niin Olli kuin katsojakin ovat kokeneet kovia, mutta ongelmista selviäminen on mahdollista. Elokuvan myönteinen tulevaisuudenusko nouseekin yhtä merkittäväksi teemaksi kuin moraalisten ongelmien ruotiminen. Sodasta johtuva apeuskin pyritään lopulta selittämään yksinkertaisemmaksi ja helposti ratkaistavissa olevaksi.

## 5.2. *Suomisen Olli yllättää* (1945) ja sodan ongelmien ratkaiseminen

Kuusiosainen *Suomisen perhe*-elokuvasarja oli sotavuosien suosituimpia elokuvia, jotka ainakin mielikuvissa tarjosivat suomalaisille katsojilleen oivallisen samaistumiskohteen. Etenkin ensimmäisen osan *Suomisen perhe* (1941) markkinoinnissa korostettiin, kuinka elokuvan perhe oli kuin mikä tahansa tavallinen suomalainen perhe ja siksi katsojalle hyvin läheinen ja tuttu. Sitä kuvailtiin kaikille suomalaisille sopivaksi, ”meidän” elokuvaksi, joka kuvasi erityisen hyvin suomalaista ajatusmaailmaa ja perhekäsitystä.<sup>155</sup> Aikakauden ajatusmallin mukaisesti oletusarvona siis oli, että katsojat halusivat nähdä tuttua turvallista suomalaisuutta, ja *Suomisen perheiden* uskottiin edustavan sitä erityisen hyvin. Suomisen perheen elämästä kertoo kaiken kaikkiaan kuusi elokuvaa. Näistä viisi ensimmäistä valmistui sotavuosina: *Suomisen perhe* (1941), *Suomisen Ollin tempaus*

<sup>154</sup> Koivunen 1995, 124-125.

<sup>155</sup> Koivunen 1995, 60-63.



(1942), *Suomisen taiteilijat* (1943), *Suomisen Olli rakastuu* (1944) sekä *Suomisen Olli yllättää* (1945). Nämä ”klassisen kauden” *Suomiset* saivat vielä vuonna 1959 yhden jatko-osan, *Taas tapaamme Suomisen perheen*.

Elokuvasarja kuvaa melko tavanomaisen, mutta erityisen ihanteellisen Suomisen perheen kommelluksia sotien aikaisessa Helsingissä. Avainasemassa ovat perheen vahva yhtenäisyys ja hyvin perinteiset, sukupuolittuneet perheroolit. Ensimmäisessä elokuvassa kaikki perheenjäsenet ovat tasapuolisesti tapahtumissa mukana, mutta myöhemmissä osissa keskiöön nousee erityisesti perheen poika Olli, jota näyttelee suureen kansansuosioon elokuvasarjan myötä noussut Lasse Pöysti. Elokuvat ovat juoniltaan selvästi koko perheelle suunnattuja. Konfliktit syntyvät pääosin arkisista, realistisista tilanteista, eikä mitään niin vakavaa tapahdu, etteikö sitä voisi ratkaista muiden perheenjäsenten kanssa keskustelemalla. Kaiken kaikkiaan Suomisten maailma on hyvin idyllinen ja iloinen paikka, jossa niin ihmiset kuin arkisetkin tapahtumat esitetään kaikin puolin mukavina.

*Suomisen perheet* perustuivat alun perin Suomen yleisradion samannimiseen radiokuunnelmasarjaan. Kuunnelma oli syntynyt yleisradion silloisen ohjelmapäällikön Ilmari Heikinheimon aloitteesta, joka halusi luoda kotimaisen vastineen suosituille ruotsalaiselle perhesarjalle *Familjen Björckille*. Näin ollen *Suomisen perhe* ei ollut mitenkään täysin ainutlaatuinen luomus: paitsi että alkuperäinen ruotsalainen sarja toimi sille suorana esikuvana, olivat sen kaltaiset perhesarjat nousemassa suosioon myös monissa muissa Euroopan maissa. Sarjan käsikirjoittajiksi värvättiin kaksi kirjailijaa, Seere Salminen ja Elsa Soini, jotka toimivat yhteisen nimimerkin Tuttu Paristo takana. Kuunnelma pyöri radiossa vuosina 1938–1950, ja jaksoja sille kertyi noin 400. Se oli aikoinaan radion suosituimpia ohjelmia, ja erityisesti hankalina sotavuosina *Suomisten* idylli vetosi kuuntelijoihin siinä määrin, että ne nähtiin oivallisena pohjana myös elokuvatuotannolle. Elokuvaversioiden parissa pyörivät pitkälti samat nimet kuin kuunnelmassakin. Tuttu Paristo käsikirjoitti molempia, ja ensimmäisen *Suomisen perheen* saavuttua valkokankaille elokuvien näyttelijät korvasivat alkuperäiset radiokuunnelman esiintyjät.<sup>156</sup>

Nykyajasta käsin Suomisten perheonni vaikuttaa jokseenkin päälle liimatulta, mutta se teki katsojiin elokuvantekijöiden toivoman positiivisen vaikutuksen. Vaikka sarjan ensimmäinen osa ei saavuttanutkaan aivan toivottuja katsojalukuja, olivat lehdistöarviot pääosin ylistäviä.<sup>157</sup> Myös tavalliseen yleisöön *Suomiset* tekivät suuren vaikutuksen, ja elokuvan pääosia esittävät näyttelijät nousivat nopeasti suureen kansansuosioon. Olli Suomista näytellyt Lasse Pöysti esimerkiksi on muistellut, kuinka elokuvien suosio johti siihen, ettei häntä julkisuudessa osattu erottaa

<sup>156</sup> Oinonen 2004, 111–112.

<sup>157</sup> Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/107860>. Luettu 3.2.2016.

roolihaamostaan, vaan näyttelijä-Lasse muuttui kuvaustenkin ulkopuolella Suomisen Olliksi, joka katsojien silmissä oli kuin todellinen henkilö.<sup>158</sup> Vastaavanlaisia kokemuksia oli perheen äitiä näytelleellä Elsa Turakaisella, joka niinkään joutui korostamaan ihmisille eroa itsensä ja roolihaamonsa välillä.<sup>159</sup> Samaistumispintaa Suomisissa siis ilmeisesti löytyi.

*Suomisen perheet* sijoittuvat aikaan ja ympäristöön, jona ne valmistuivatkin, sodanaikaiseen Suomeen. Tätä ajankohtaisuutta ei elokuvasarjassa yritetä mitenkään peitellä, vaan Suomiset jakavat selvästi saman todellisuuden kuin katsojatkin, joskin hyvin ihanteelliseksi väritetyn. Leimallista sota-aikana valmistuneille Suomisille on myös tietynlainen opettavaisuus ja kannustava asenne, mitä tulee kysymykseen sotatilassa elämisestä. *Suomisen perhe*-kuunnelmaa analysoinut Paavo Oinonen toteaa, että radionkin Suomiset elivät vahvasti yhteiskunnan myllerrysten mukana. ”Säännöstelytalouden vaivat” nousivat sarjassa keskeiseksi tematiikaksi koko sota-ajaksi, mikä osaltaan oli pyrkimys vahvistaa kuulijoiden moraalia vaikeassa tilanteessa. Sotien jälkeen tällaiset kasvatukselliset painotukset jäivät, ja sarja keskittyi pääsääntöisesti perhekeskeisen arjen kuvaukseen.<sup>160</sup> Suomisetkin siis saattoivat omalta osaltaan auttaa ihmisiä kestäämään sodan tuomat vaikeudet näyttämällä, että he kokivat aivan samoja asioita kuin katsojat ja myös selvisivät niistä.

Tietynlaisesta eskapismistaan huolimatta *Suomisen perheet* ovatkin varsin arkisia elokuvia, joissa ei tapahdu mitään fantasianomaista tai ylivedetyn koomista, kuten esimerkiksi aikaisemmin käsitellyissä sotilaskomedioissa. Sattumukset ja ihmiset, joita Suomiset elokuvassa kohtaavat, ovat ainakin päällisin puolin realistisia. *Suomisen perheiden* voikin nähdä asettuvan tavallisen katsojan edustajaksi ja samaistumispinnaksi kuvatessaan niitä asioita joita arki – etenkin sotainen sellainen – tuo tullessaan. Tämä sinänsä realistisen ajankohtaisuus yhdistettynä elokuvien päähenkilöiden varsin tietoisesti rakennettuun samaistuttavuuteen on varmasti ollut ainakin osasy sarran suosioon sotavuosina etenkin, kun kaikki tämä on kuvattu hyvin idyllisenä ja onnellisena. Sota itsessään ei kuitenkaan ole varsinaisesti juonen keskeinen elementti elokuvasarjan viidettä osaa lukuun ottamatta.

Vuoden 1945 *Suomisen Olli yllättää* käynnistyy lähikuvalla sotilastakista, josta leikataan epoletit pois symbolisena eleenä: sota on päättynyt, eikä sotavarusteillekaan näin ollen enää ole käyttöä. Samantyylinen symboliikka jatkuu seuraavissa kuvissa, joissa teini-ikäinen Olli Suominen ikätovereineen touhuaa hilpeänä kotiinlähtöä. Kiväärin asetetaan turhina nojaamaan seinää vasten, asetakit heitetään nurkkaan ja niin edelleen. Jätettyään näin yhden elämänvaiheen taakseen Olli ja muut siirtyvät ulos pohtimaan, kuinka kaikki tulee tästä eteenpäin jatkumaan. Tunnelman hilpeyttä

---

<sup>158</sup> Pöysti 1990, 46.

<sup>159</sup> Bagh 2005, 118.

<sup>160</sup> Oinonen 2004, 115-116.

korostaa iloisen reipas taustamusiikki. Hymyilevä Olli tunnustaa, että asepalveluksen jättö tuntuu hänestä ”melkein haikeelta”.

Iloisuus säilyy seuraavaan kohtaukseen, jossa Olli astuu kotiovesta sisään ja saa kimppuunsa riemuitsevat perheenjäsenensä. Äiti Aino ihastelee, kuinka hänen poikansa on asepalveluksessa ollessaan ”kasvanut ja tullut niin leveäharteiseksi”. Kun ilmenee, että Olli on tosiaan kasvanut ulos vanhoista vaatteistaan, haluaa iloa ja ylpeyttä puhkuva isä Väinö lahjoittaa pojalleen oman takkinsa. Sotaan ei näin ollen vielä tässä vaiheessa viitata mitenkään epämiellyttävänä tapahtumana, vaan lähinnä kasvattavana kokemuksena, joka on tehnyt aikaisempien osien koulupoika-Ollista nuoren miehen. Samaa implikoi Väinön takki, jonka aluksi vastusteleva Olli ottaa lopulta tyytyväisenä vastaan. Olli ei ole kasvanut ulos pelkästään vaatteistaan, vaan myös roolistaan lapsena, ja on nyt tulossa pikkuhiljaa perheen mieheksi Väinön tilalle. Tätä korostetaan vielä entisestään seuraavassa kohtauksessa, jossa Suomiset istuvat yhdessä ruokapöydän ääreen ja ruokaa tarjoileva kotiapulainen Hilda ojentaa yllättäen ruokakulhoa ensimmäiseksi Ollille Väinön sijaan. ”Ota nyt, kyllä Hilda tietää, missä järjestyksessä tarjoaa”, Aino kannustaa hämmentynyttä poikaansa. Todellisessa elämässä ajatus sotapalveluksen kasvattavasta voimasta olikin elänyt ajattelussa jo pitkään, ja tähän kehykseen sopii myös fiktiivisen Ollin oletettu henkinen ja fyysinen kasvu. Armeijan nähtiin lopullisesti kasvattavan pojista aikuisia miehiä ja opettavan heille monia taitoja, jotka olivat ansioksi paitsi heille itselleen, myös koko kansakunnalle. Mahdolliset koetut vaikeudetkin olivat tärkeitä matkalla tähän kasvuun.<sup>161</sup> Näin myös Ollin sotakokemukset voidaan ainakin aluksi kuitata elokuvassa aikuistumisen ja kasvamisen kautta.

Pian elokuvassa kuitenkin myönnetään, ettei kaikki olekaan täydellisen auvoista siitä huolimatta, että rauha on palannut maahan ja perheen poika kotiin. Asioiden pitäisi päällisin puolin olla hyvin, mutta Olli kokee heti alusta alkaen lievää ahdistusta arkeen palaamisesta. Hän on aikuistunut sodassa ollessaan, eikä siksi koe enää vanhaa rooliaan koulupoikana omakseen, etenkin kun jotkut ikätoverit ovat jättäneet opiskelun sikseen ja siirtyneen työelämään. Perhe kuitenkin kannustaa Ollia ja vakuuttaa asioiden olevan ihan samalla tavalla kuin ennen hänen lähtöäänkin. Epäilyksistään huolimatta Olli päättääkin aluksi paneutua koulutöihin aikaisempaa vakavammin: ”Kyllä me Ekan kanssa monta kertaa sanottiin, että jos me joskus vielä kouluun päästään, niin kyllä on toinen meininki kuin ennen. [...] ei sitä enää pinnata eikä räyhätä niin kuin ennen pikkupoikina. Mutta kyllä nyt vaan on niin kummallinen tuntu, ihan niin kuin vähän jänistäis.”

---

<sup>161</sup> Ahlbäck 2014, 112-113.

Hyvät aikomukset kaatuvat kuitenkin hyvin pian, kun kaikki alkaa mennä pieleen. Olli ja hänen paras ystävänsä Eka ovat sodassa ollessaan jääneet merkittävästi jälkeen luokkatovereistaan, ja vaikka he kuinka yrittävät ahkeroida, ei mikään tunnu sujuvan. Asiaa eivät yhtään helpota opettajat, jotka eivät suostu ottamaan poikien ongelmia vakavasti, vaan pitävät heitä pelkästään laiskoina ja kurittomina. Olli päättää purkaa turhautumistaan lähtemällä juhlimaan ystäviensä kanssa. Kaikki alkaa suhteellisen viattomasti, mutta lopulta Olli päätyy runsaan alkoholin käytön takia velkaantumaan ystävälleen, mikä puolestaan ajaa hänet erään rikollisnaisen, Suleima Johanssonin, hämäräpuuhien pariin. Olli alkaa viihtyä yhä paremmin yömyöhään kaupungilla velvollisuuksien jäädessä syrjään, ja kaikki huipentuu ystävän luona pidettyihin juhliin, joiden päätteeksi Olli hoipertelee humalaisena kotiin perheensä suureksi huoleksi.

Alusta alkaen on selvää, että nimenomaan sota on Ollin romahduksen alku ja juuri. Se on aiheuttanut hänelle dilemman aikuisuuden ja lapsuuden välissä olemisesta ja tuonut poissaoloja koulussa, mikä saa hänet jäämään jälkeen muista. Muuten sitä aluksi ei sinänsä nähdä mitenkään erityisen pahana tai ikävänä kokemuksena: se on lähinnä vain aiheuttanut käytännön ongelmia arjessa, ei sen kummempaa. Varsinkin elokuvan alkupuolella lähinnä vihjaillaan sodan olleen Ollin ikävyyksien syy. Myöhemmin kuitenkin aiheeseen viitataan myös konkreettisemmin. Tällainen on esimerkiksi kohta, jossa Eka on edellisenä iltana sekoillut humalapäissään ja keskustele nyt katuvaivana Ollin kanssa: ”Sano, mikä meihin on mennyt? Sota?” Pojat eivät kuitenkaan jää pohtimaan tätä kysymystä sen enempää. Ongelmien alkuperä jää vain maininnan tasolle. Olli kuitenkin päätyy lopulta purkamaan tunteitaan vanhemmilleen varsin painavin sanoin:

Puhuiko kukaan, että olimme koulupoikia silloin, kun me jouduimme kasarmille ja rintamalle? Silloin te olitte meidän ikäisiämme, saitte vain tanssia ja iloita ja olla nuoria. Meille on kasattu vain työtä ja velvollisuuksia. 15-, 12- vuotiaasta saakka, ja kun me nyt vähän koitamme ottaa takaisin, niin koko maailma huutaa, että turmeltunut nuoriso.

Tässä nousee esille se, kuinka Ollin ikäluokka on joutunut kokemaan jotain sellaista, mitä vanhemmat sukupolvet eivät voi täysin ymmärtää. Vastakkain asettuvat nuorien osaksi tulleet velvollisuudet ja vanhempien ihmisten huoleton elämä. Ollin juhlinta ja muu ilonpito – joka tosin elokuvan moraalisessa maisemassa leimataan vääränlaiseksi – on vain yritys saada takaisin jotain menetettyä. *Suomisen Olli yllättää* onkin kertomus ennen kaikkea nuorten sotakokemuksista. Nuorten kokemuksiin viittaavat myös elokuvan käsikirjoitusnimi *Meitä ei paimenneta* sekä sen työnimi *Ollia ei paimenneta*, jotka perustuvat Ollin repliikkiin ”Mutta minä sanon sen teille, että minua ei enää

paimenneta kuin kapalovauvaa. Minä hoidan itse itseni, tietäkää se!”.<sup>162</sup> Siinä missä ensimmäiset nimet viittaavat Ollin ja hänen ikätovereidensa kokemaan kriisiin, korostaa kuitenkin lopullinen nimi *Suomisen Olli* yllättää elokuvan onnellista loppua, jonka ”yllätys” on Ollin pääseminen yli vaikeuksistaan.

Ollin ongelmia myös viedään sodasta kauemmas luomalla niille ikään kuin uusi syy. Elokuvasa yksi keskeisistä hahmoista on eräs Ollin opettaja, Kuikka, josta tulee elokuvan antagonistin. Kuikka on pääsyy siihen, että Olli ja Eka alkavat ahdistua koulunkäynnistä ja elämästä yleensä. Hän sätii poikia jatkuvasti siitä, että nämä ovat asepalveluksensa vuoksi merkittävästi muuta luokkaa jäljessä opetuksesta. Sota ei ole mikään hyväksyttävä selitys sille, että läksyt ovat aikaisemmin jääneet lukematta: ”Niin niin, kyllä minä tiedän, mitä te aioitte sanoa. Te olette olleet sotaväessä, kasarmissa, rintamalla tietysti. Niin niin, mutta minä sanon teille, että se ei kuulu tähän. Tämä on trigonometrian tunti.” Kuikka näkee Ollin ja Ekan pelkästään laiskoina ja tyhminä ja myös nöyryyttää heitä koko luokan edessä. Tämä saa pojat lopulta marssimaan ulos luokasta ja syöksee heidät lopulliseen juhlinnan ja alkoholin täyttämään turmioon. Onkin ikään kuin elokuva ei haluaisi suoraan myöntää sodan mahdollista traumatisoivuutta, vaan Olli tarvitsee ahdistuksensa syyksi ylimääräistä vahvistusta.

Kiinnostavasti myös eräästä toisesta sotavuosien elokuvasta, vuoden 1941 *Oi, kallis Suomenmaa* löytyy hyvin paljon Kuikkaa muistuttava hahmo, jonka rooli on toimia vahvistajana päähenkilöiden sodasta johtuvalle murheelle ja ahdistukselle. Elokuvasa tavataan ilkeä Maunulan isäntä, joka piinaa talvisodassa evakoiksi jääneitä karjalaissotilaita. Isännän nähdään jatkuvasti piikittelevän etenkin elokuvan päähenkilöä Einoa tämän sotavammoista ja haukkuvan häntä ja hänen ystäviään irtolaisiksi. Hän myös haastaa ilkeyksissään Einon heinäntekokisaan, minkä seurauksena tämän haavat aukeavat, ja hän päätyy vuoteenomaksi ja lopulta itsemurhaa yrittämään. Maunulan isäntä puolestaan vakuuttuu siitä, ettei Einosta ja hänen tovereistaan ole kunnan työntekijöiksi. Tarina kuitenkin päättyy onnellisesti, kun Maunulan isäntä elokuvan lopussa pyytää anteeksi pahoja tekojaan ja jopa ystäväystyy päähenkilöiden kanssa. Konfliktin osapuolet ovat oppineet ymmärtämään toisiaan ja kohtaavat nyt tulevaisuuden haasteet yhteisin voimin, mikä sopii hyvin sota-ajan elokuvien yhtenäisyyttä ja toisten auttamista korostavaan teemaan. Sitä vastoin *Suomisen Ollin* Kuikka ei missään vaiheessa kadu ilkeyksiään, vaan pysyy loppuun asti Ollin vihollisena. Vielä viimeisessä kohtauksessaan hänen nähdään kyttäävän epäluuloisena ylioppilaskirjoituksissa istuvien oppilaiden vastauksia. Molemmilla hahmoilla, Maunulan isännällä ja Kuikalla, on kuitenkin ollut elokuvissaan

<sup>162</sup> Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/121580>. Luettu 1.9.2017.

sama rooli: he syyllistävät päähenkilöitä ongelmista ja vaivoista, joita sota on heille tuonut, ja lietsovat näin heitä entistä syvempään murheeseen.

Mutta oli asioiden taustalla mitä tahansa, suurin ongelma kuitenkin on lopulta se, että Olli itse käyttäytyy huonosti. Olli pääsee irti huonosta elämästä vasta, kun tajuaa itse toimineensa väärin ja palaa hyvän pariin vakaana aikomuksenaan toimia nyt kunnolla. Tämä ei aiheuta juuri minkäänlaisia ongelmia, vaan kaikki sujuu heti hyvin, kun Olli kerran niin tahtoo: elokuvan lopulla Ollin nähdään hylkäävän huonon seuran ja palaavan opiskelun pariin muiden yhtä tervehenkisten ystäviensä kanssa. Sota ehkä on Ollin ongelmien alkuperä ja syy, mutta lopulta sillä ei ole niin paljon merkitystä: oleellinen ei ole kysymys siitä, traumatisoiko sota Ollin ja tulisiko tälle tehdä jotain, vaan se, että käyttäytymällä kunnolla kaikista ongelmista on mahdollista päästä yli. Suomen armeijan sotaa edeltävän ajan maskuliinisuuskäsityksiä tutkineen Anders Ahlbäckin mukaan itsekontrolli oli jotain, joka ymmärrettiin hyvin tärkeäksi miehiseksi ihanteeksi. Mies saattoi täyttää velvollisuutensa perheessään ja yhteiskunnassa omaksumalla tiukan sisäisen kurin, joka auttoi häntä pääsemään irti laiskuudesta ja muista huonoista, moraalittomista tavoistaan.<sup>163</sup> Ollin voikin nähdä olevan hyvä esimerkki tällaisesta itsekurin omaksumisesta, joka lopulta kasvattaa hänestä sen aikuistuneen miehen, joksi hänen jo elokuvan alussa on kerrottu tulleen.

Itsekurin merkitystä korostettiin ylipäänsä aikalaispuheessa, jossa sisäisen kurin ja järjestyksen merkitys koettiin tärkeäksi edellytykseksi rauhaan palaamisen onnistumiseksi.<sup>164</sup> Moraalin – etenkin nuorison moraalien – koettiin rappeutuneen sodan jälkeisessä tilassa, ja esimerkiksi lehdet olivat täynnä siveettömän käytöksen vaaroja maalailevia artikkeleita.<sup>165</sup> Elokuvan Olli kuvastaa juuri näitä pelkoja nuorison rappeutumisesta ja siitä, kuinka tämä rappio puolestaan estää täysmittaisen paluun rauhaan. Sodan ikävät vaikutukset myönnetään, mutta toisaalta niille tarjotaan helppo ratkaisu, hyvä käytös. Olli on ihanteellinen esimerkki siitä, kuinka turmeltumisesta nousee korkean moraalien avulla.

Mielenkiintoinen yksityiskohta elokuvassa on myös kohta, jossa eräs ystävällinen nuori naisopettaja asettuu puolustamaan Ollia ja Ekaa näiden käytöksestä valittavia kollegojaan vastaan. Opettaja toteaa hymyillen, että ”kaikki ihmiset ovat nykyään hermostuneita. Ehkäpä poikien hermot ovat kärsineet enemmän kuin meidän täällä kotona.” ”Hermoihin” viittaaminen oli jotain, jolla mielellään seliteltiin sodassa traumatisoitumista sotaa käyvässä Suomessa.<sup>166</sup> Ville Kivimäki on teoksessaan *Murtuneet miehet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945* (2013) tutkinut

<sup>163</sup> Ahlbäck 2014, 129.

<sup>164</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 45.

<sup>165</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 114–115.

<sup>166</sup> Kivimäki 2013, 119–120.

talvi- ja jatkosodassa mieleltään sairastuneita sotilaita ja sitä, miten heidän tilaansa tuona aikana suhtauduttiin. Vaikka sodasta johtuvat mielenhäiriöt olivat varsin yleinen ilmiö, ei niihin hänen mukaansa kuitenkaan suhtauduttu aina kovinkaan vakavasti. Mielensairauksia ei vielä täysin ymmärretty, minkä vuoksi niitä potevat leimattiin helposti teeskentelijöiksi ennakkoluuloisten lääkäreiden toimesta.<sup>167</sup> Lisäksi vaikka mielen järkkäminen saattoikin olla tuttu ilmiö sotilaiden keskuudessa, saattoi tällaisista ongelmista kärsivän kohtaaminen olla vähintäänkin hämmentävä tilanne ulkopuoliselle, jolla ei juuri ollut käsitystä rintaman todellisuudesta.<sup>168</sup> Tällaista asennetta voi lukea myös elokuvasta *Suomisen Olli yllättää*. Toisaalta siinä näkyy yritys ymmärtää sodan kokeneiden poikien mielen järkkymistä sodasta johtuvana, mutta toisaalta aiheesta ei täysin saada otetta. Ollin käytökselle annetaan konkreettisempi selitys kiusaavan opettajan avulla, eikä hänen masennustaan sinänsä ymmärtäväisestä suhtautumisesta huolimatta oteta kovinkaan vakavasti: suurin ongelma on Ollin oma huono käytös, ja ratkaisu siihen on tapojen parantaminen.

### 5.3. Katse kohti tulevaa

Janne Haikari on analysoinut talvisodan jälkeen ilmestyneiden *Kotiliesi*-lehtien antamaa kuvaa Suomen jälleenrakennuksesta. Lehdistä käy ilmi, että sodan päättymisen on jotain, joka todella huolestuttaa ja mietityttää ihmisiä. Vaikka aikakauden ongelmat ahdistavat, pyritään lehdissä kuitenkin muistuttamaan yhtenäisyyden ja maan johtajiin luottamisen merkityksestä. Suomen uskotaan selviävän vaikeuksista ja jälleenrakennuksen onnistuvan, jos ihmiset tekevät kovasti työtä ja säilyttävät taistelutahtonsa. Sodan vääryyksiä ja etenkin kuolleita ei ollut tarpeen unohtaa, mutta menneisyyteen ei silti ollut sopivaa jäädä liiaksi kiinni.<sup>169</sup> Tärkeäksi nouseekin ennen kaikkea oikeanlainen asenne, joka pääsääntöisesti tarkoitti ajan reaalityettien hyväksymistä, velvollisuuksiensa muistamista ja iloisuuden tavoittelua.<sup>170</sup> Jälleenrakennuksen onnistumista ja suomalaisten yhtenäisyyttä pyrittiin korostamaan muutenkin aikakauden mediassa, kuten kotimaisissa lehdissä. Tämä Suomi-kuva levisi myös ulkomaille.<sup>171</sup> Yllä pyrittiin pitämään tietynlaista ”selviytymismentaliteettia”, jossa muistutettiin, kuinka suomalaiset olivat ennenkin selvinneet kovista ajoista. Selviytyminen oli siis ikään kuin suomalaisuuteen kuuluva normi, joka sitoutui historiakuvaan.<sup>172</sup>

<sup>167</sup> Kivimäki 2013, 66.

<sup>168</sup> Kivimäki 2013, 239-240.

<sup>169</sup> Haikari 2006, 269, 279-280.

<sup>170</sup> Haikari 2006, 282, 284.

<sup>171</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 48.

<sup>172</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 39.

Myös *Suomisen Olli yllättää* haluaa korostaa, että sodan jälkeisestä elämästä on mahdollista selvitä kovalla työllä ja että tulevaisuus tulee olemaan parempi. Elokuvan loppupuolella Olli onkin joutunut hyväksymään tekemänsä virheet ja kääntyy katuvaaisena isänsä Väinön puoleen. Väinö on järkyttynyt poikansa käytöksestä, mutta samalla myös hyvin kannustava ja myötätuntoinen. Hän ja Olli asettuvat ikkunan ääreen katselemaan sodan pommituksissa tuhoutunutta rakennusta, josta tulee menneisyyden murheiden ja mutta myös tulevaisuuden symboli:

Katsopas. Tuon rakennuksen on sota runnellut, ja kuitenkin se rakennetaan uudelleen. Sellainen on ihminen. [...] Ovat nuo tiiletkin mustuneet ja toiset niistä haljenneet, ja kuitenkin ne kelpaavat uuteen rakennukseen. Näetkös, ulkoseinissä on vanha kauneus jäljellä, ja pian se on sisältäkin entistä ehempi.

Olli on kuin sodassa kärsinyt rakennus: vaikka hän kokenut kovia, voidaan hänet vielä ”rakentaa uudelleen” ja palauttaa hänet sotaa edeltäneeseen kuntoon. Kiinnostava on myös toteamus siitä, kuinka korjaantuminen on mahdollista paitsi ulkopuolelta, myös sisältä. Tämä on selvä viittaus Ollin läpi elokuvan potemaan henkiseen tuskaan, jonka kuitenkin uskotaan nyt muuttuvan paremmaksi. Samankaltaisen rohkaisevan puheen pitää Ollin koulun rehtori elokuvan lopun ylioppilasjuhlakohtauksessa. Puheen aikana kamera kuvaa niin vakavailmeistä juhlayleisöä kuin seinällä olevaa *Pro patria* -muistolaattaa, johon on kirjattu sodassa kuolleiden (ilmeisesti) koulun oppilaiden nimet.

Ja te nuoret, jotka nyt astutte elämähän ja jätätte tämän koulun, te ette ole samanlaisia kuin ne, joille aikaisemmin olen tältä paikalta hyvästit jättänyt. Teillä on kaikilla takananne ankara aika ja osan teistä on täytynyt jo välillä jättää kirjansa ja tarttua kiväärin kylmään rautaan. Siirtyminen siitä rauhalliseen koulutyöhön ei ollut helppoa. [...] Mutta minulla on aihetta uskoa, että pahin on nyt takananne, ja että te kokemuksienne karaisemina kykenette kenties paremmin kuin entiset polvet selviytymään elämän vaikeuksista. Ja minä tunnen, että ne toverinne, jotka nyt puuttuvat joukostanne, seisovat vierellänne tukien ja velvoittaen teitä työskentelyssä rakkaan isänmaan hyväksi.

Rehtorin pitämässä puheessa tuodaan esiin, kuinka elämän jatkaminen ja ”työskentely rakkaan isänmaan hyväksi” on myös velvollisuus niitä nuoria kohtaan, jotka sodassa menettivät henkensä. Kohtaus kehottaa muistamaan sodassa kaatuneita etenkin huomion kohteeksi nousevan muistolaatan kautta ja ikään kuin rinnastaa heidän uhrauksensa ja työnsä nyt kuuntelevan nuoren yleisön velvollisuuksiin: menehtyneet nuoret ovat jo täyttäneet velvollisuutensa isänmaata kohtaan sitä puolustaessaan, mutta eloon jääneiden työ jatkuu vielä. Kohtaus tuo mieleen *Kirkastetun sydämen* sankarihautajaiskohtauksen, jossa sodassa kaatuneiden kerrotaan täyttäneen isänmaan ”vaativan



rakkauden käskyn”. Samalla tavalla *Suomisen Olli yllättää* perustelee sodassa kaatuneiden kohtaloa isänmaan rakkaudella ja velvoittaa sillä myös henkiin jääneitä kulkemaan eteenpäin elämässään. Toisin kuin *Kirkastetussa sydämessä*, tässä ei kuitenkaan nosteta isänmaan puolesta kuolleita suoranaisten ihailun kohteeksi. Yhteistä molemmille elokuville on kuitenkin se, kuinka kuolleiden uhri toimii perusteluna eloon jääneiden velvollisuuksien täyttämiseksi. Se voi olla surun yli pääsemistä tai Ollin tapauksessa koulun käymistä kunnialla loppuun. ”Työskentely rakkaan isänmaan hyväksi” on ylipäänsä jotain, joka nostettiin hyvin suureen merkitykseen Suomessa jo talvisodankin jälkeen. Maan jälleenrakennus velvoitti kaikki suomalaiset tekemään työtä yhteisen hyvän vuoksi – kunkin omalla alallaan – ja toisaalta myös nosti työtä tekevän suomalaisen ihannoinnin kohteeksi.<sup>173</sup>

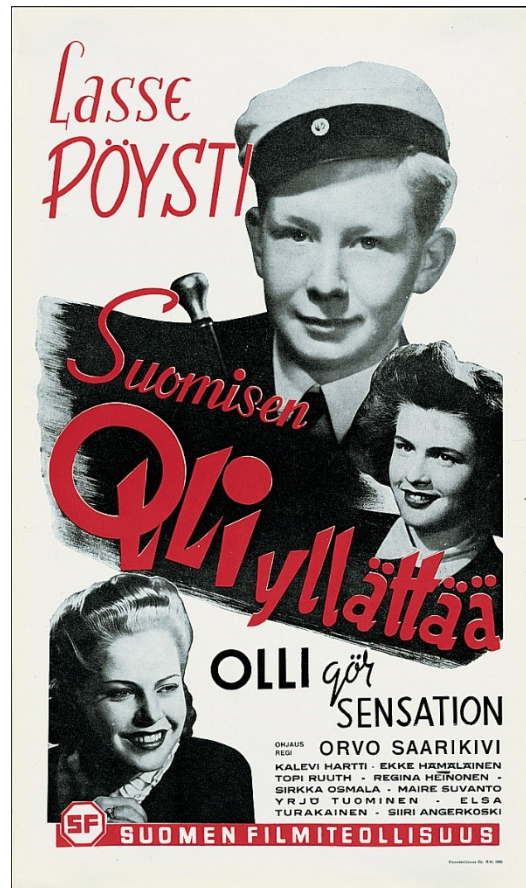
Toisaalta kohtauksen voi nähdä myös ennen kaikkea kunnioittavan kaatuneiden muistoa. Olli Kleemolan mukaan sodanaikaisissa virallisissa valokuviissa pyrittiin nostamaan esille kaatuneiden muistomerkkejä ja hautoja. Toisaalta tämä näytti ihmisille konkreettisesti maan puolesta tehdyn uhrauksen suuruuden, toisaalta osoitti, että vainajien muistoa kunnioitettiin. Tätä korosti erityisesti se, kuinka kuvat olivat usein hyvin esteettisesti miellyttäviä.<sup>174</sup> Elokuvan *Suomisen Olli yllättää* kaatuneiden esiin nostaminen noudattaa periaatteessa samaa kaavaa. Vainajien muistamiseen viitataan hyvin konkreettisesti, ja asian ylevyyttä korostaa se, kuinka kaikki tapahtuu kukkien ja siniristilippujen koristamassa, arvokkaassa suomalaisessa ylioppilasjuhlassa.

Jukka Sihvonen puolestaan kiinnittää huomiota siihen, kuinka elokuva suhtautuu poikien kohtaamiin hankaluuksiin lähinnä karaisevana kokemuksena. On selvää, että vaikeudet tullaan voittamaan, ja elokuvan lopun ylioppilasjuhla kruunaakin tämän lopullisen voiton. Sihvosen mukaan kyseessä ei tässä ole vain Ollin voitto, vaan ”valkolakki Ollin päässä kuvaa koko Suomen voittoa: ei aineellista voittoa joistakin muista, vaan henkistä voittoa omasta itsestä.” Tätä korostavat perisuomalaisen ylioppilasjuhlan siniristiliput ja muut kansalliset symbolit.<sup>175</sup> Jos *Suomisen Ollilla* on mahdollisuus päästä yli sodan tuomista vaikeuksista ja suunnata kohti uutta uljasta tulevaisuutta, sama mahdollisuus on myös hänen edustamallaan Suomen kansalla. Sota onkin lopulta ollut kasvattava kokemus, kuten jo elokuvan alussa näytetty: se on kasvattanut Ollia sekä henkisesti että fyysisesti, mutta myös tuonut hänelle sellaista voimaa, joka aikaisemmilta, sodan kokemattomilta sukupolvilta puuttuu. Elokuva päättyykin hyvin kannustaviin ja tulevaisuudenuskoisiin tunnelmiin.

<sup>173</sup> Hemmilä 2017, 41.

<sup>174</sup> Kleemola 2012, 34.

<sup>175</sup> Sihvonen 1999, 668-669.



KUVA 4. *Suomisen Olli yllättää*-elokuvan mainosjuliste paljastaa tarinan onnellisen lopun. Ylioppilaskin päähänsä saanut Olli on ahkeran työnteon ja kunniallisen elämän kautta päässyt tavoitteeseensa ja selättänyt kaikki sodasta johtuneet vaikeutensa. (Lähde: Suomen kansallisfilmografia, <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/121580>.)

Elokvassa pohditaan siis sodasta johtuvia moraalisia ongelmia ja niiden ratkaisuja, mutta samalla pyritään myös luomaan katse parempaan tulevaisuuteen menneisyyden murehtimisen sijaan. Vaikeudet, joita Olli kohtaa sodan päätyttyä, ovat vain ikävä välivaihe, jotka johtuvat ennemminkin Ollin omasta asenneongelmasta kuin mistään oikeasti vakavasta. Tämä tulee esille myös kohtauksessa, jossa koulun rehtori viittaa Ollin ongelmiin ”ylimenokautena” ja toteaa, että ”vastukset ovat olemassa sitä varten, että ne voitetaan”. Ajan henkinen vaatimus oli, että ihmisten tuli katsoa eteenpäin tulevaisuuteen, ei jäädä miettimään sotaa. Vaikka sotaa ei sinänsä olisi pyritty tietoisesti

unohtamaan, jäi se kuitenkin jälleenrakennuksen eteenpäin tähtäävän ilmapiirin jalkoihin. Sodan ongelmat ehkä jäivät elämään, mutta niille ei koettu tarvetta antaa liikaa tilaa elämässä.<sup>176</sup>

*Suomisen Olli yllättää* suhtautuu siis sotaan ja sen jälkipuintiin kahdella eri tavalla: ongelmia toisaalta käsitellään ja ne tunnustetaan, mutta toisaalta niitä myös vähätellään. Jälkimmäinen näkyy elokuvassa erityisesti siinä, kuinka sodan aiheuttamalle ahdistukselle luodaan ikään kuin uusi syy, inhottava opettaja Kuikka, joka nousee Ollin pääviholliseksi. Etenkin elokuvan alkupuolella Olli ja hänen perheenjäsenensä näkevät sodan lähinnä positiivisena, kasvattavana kokemuksena, joka on tehnyt Ollista aikuisen miehen. Vasta koulussa kohdatut vaikeudet saavat sodan aiheuttamat ikävät asiat, kuten Ollin identiteettikriisin ja ikätovereista jälkeen jäämisen nousemaan pintaan. Kaikesta ikävästä kuitenkin selvittää ahkeralla työnteolla ja oikealla asenteella. Suomisen perheen, samoin kuin heidän edustamansa Suomen kansan, on mahdollista päästä yli sodan murheista, ja heidän edessään odottava tulevaisuus tulee olemaan valoisa. Sotaa ei elokuvassa tarvitse enää yrittää muuttaa iloiseksi kuten sotilaskomedioissa. Toisaalta sen ikävien puolien murehtimistakaan ei enää pidetä tarpeellisena, koska ne kuuluvat menneisyyteen. Sotaa tai siinä kärsineitä ei unohdeta, mutta silti elokuva kehottaa ennen kaikkea katsomaan jo eteenpäin, poispäin sodasta. Siinä on siis selkeä mielialanhoidollinen elementtinsä, jossa tarjotaan ratkaisuja nykyhetken ongelmiin ja maalailtaan kuvia paremmasta tulevaisuudesta.

---

<sup>176</sup> Holmila & Mikkonen 2015, 101.

## 6. JOHTOPÄÄTÖKSET

Elokuvat nousivat sotaa käyvässä Suomessa kiistatta merkittävään asemaan. Jo 1930-luvun kuluessa tämä melko uusi taide- ja viihdemuoto oli saanut maassa vankan jalansijan ja siinä määrin suuren suosion, että on aiheellista puhua jopa kotimaisen elokuvan kultakaudesta. Sekä Suomessa että muuallakin maailmassa elokuva joutui tietynlaisen kansallistamisen kohteeksi. Eri maiden elokuvien ymmärrettiin olevan täysin omanlaisiaan, ja vastaavasti elokuvat kuvasivat edustamaansa kansallisuutta. Suomessa elokuvia tehtiin ensisijaisesti suomalaisille, ja niiden ymmärrettiin kertovan katsojalleen jotain oleellista suomalaisesta elämästä ja mielenmaisesta, jotain, minkä vain kotimainen katsoja saattoi ymmärtää.

Tätä 1930-luvun kansallista elokuvaa vasten talvi- ja jatkosodan aikainen elokuva on perinteisesti nähty etenkin vanhemmassa tutkimuksessa kevyeksi viihteeksi, jonka tarkoituksena oli pääosin pitää suuret massat tyytyväisinä sodan keskellä. Tämä on osittain tottakin, sillä sotien aikaisessa Suomessa käsitettiin tärkeäksi elokuvien mielialanhoidollinen vaikutus. Elokuvat olivat tärkein viihdemuoto tilanteessa, jossa muut huvittelumahdollisuudet olivat kaventuneet, ja siksi niiden piristävä vaikutus mieleen nousikin huomion kohteeksi. Elokuvat saattoivat hoitaa katsojien mieliä kertomalla mukavista asioista ja muistuttamalla, että elämä oli muutakin kuin pelkkää sotimista. Toisaalta tämänkaltaisen mielialanhoito voidaan ymmärtää myös eräänlaiseksi propagandaksi, jolla oli selkeä kansalaisia yhdistämään ja yhtenäistämään pyrkivä vaikutuksensa. Myös edelliseltä vuosikymmeneltä tuttu kansallinen retoriikka eli niissä, joskaan ei yhtä näkyvänä kuin ennen.

Nämä kaksi sota-ajan elokuvien ominaispiirrettä, mielialanhoidollisuus ja propagandistisuus, on pyritty pitämään esillä tässä tutkimuksessa analysoitaessa sitä, millaisen kuvan sodanaikaiset elokuvat antoivat tuolloin ajankohtaisesta sodankäynnistä. Koska elokuvien yksi tarkoitus oli saada ihmiset unohtamaan arjen ankeus, oli iso osa aikakauden elokuvista etäännytetty todellisuudesta. Sota-ajan elokuvista poimitaan yleensä esiin eskapistiset komediat ja menneisyyteen sijoittuvat pukudraamat, mutta myös peittelemättömästi nykyaikaan ja -todellisuuteen sijoittuvia elokuvia löysi tiensä valkokankaalle. Näissä elokuvissa myös sotaan liittyvät ilmiöt ja ongelmat nousivat keskeiseksi osaksi kerrontaa – toisinaan realistisempina, toisinaan sen verran väritettyinä, että kyseessä oli melkeinpä enemmän fantasianomainen seikkailuelokuva kuin kuvaus oikeasta sodasta. Tässä tutkimuksessa analyysin kohteena ovat olleet elokuvat, joissa sota on hyvin keskeisessä roolissa. Joissain niissä tapahtumat sijoittuvat rintamalle, toisissa taas kotiin, mutta kaikissa niistä hahmot joutuvat tavalla tai toisella sodan kanssa tekemisiin. Sodan tapahtumat ja lieveilmiöt käynnistävät tavalla tai toisella niiden tapahtumat, ja pysyvät keskeisenä osana niiden juonta läpi elokuvan.

Kahden eri komedian, vuoden 1942 *Niin se on poijaat!* ja vuoden 1943 *Jees ja just* kautta tarkasteltiin, millä tavoin sota ja sen tapahtumat saattoivat esiintyä positiivisessa valossa elokuvassa. Kumpikaan elokuva ei näe sotaa itseään positiivisena – *Niin se on poijaat!* löytää siitä myös surullisia puolia, kun taas elokuvassa *Jees ja just* se on lähinnä neutraali tapahtumien kehys – mutta sota mahdollistaa monenlaisia iloisia sattumuksia ja tapahtumia. *Niin se on poijaat!* on hilpeä musikaalikomedia, jossa sodassa koetaan speaktaakkelimaista viihdettä. Se nostaa esille sodan iloisen ja viihdyttävän puolen ja saa sekä katsojan että elokuvan hahmot unohtamaan ikävät asiat istuttamalla heidät iltamien yleisöön. Sota näyttäytyy reippaiden ihmisten iloisena puuhasteluna, jossa jokaisella on oma paikkansa. Elokuva korostaakin ihmisten yhtenäisyyttä sodan tapahtumissa asettamalla perinteiseen armeijakomediodien malliin monenlaisia ihmisiä yhteiseen tilaan, jossa kaikki ovat samanarvoisia. *Jees ja just* puolestaan kuvaa sotaa hauskana seikkailuna, josta jermuilevat mutta varsin älykkäät, kansanomaiset päähenkilöt selviävät voittajina. Ryhmy ja Romppainen ovat tavallisen kansalaisen puolella sodassa, ja näyttävät, että suomalainen sotilas selviää kyllä reippautensa ja nokkeluutensa avulla. Sodassa tavataan monia hauskoja persoonia ja joudutaan erinäisiin seikkailuihin, eikä vakaviakaan asioita tarvitse ottaa liian tosissaan.

Toisaalta molemmista komedioista voi lukea myös aikansa sotapropagandaa. *Niin se on poijaat!* ihailee sotilaallisuutta ja armeijamaailmaa, mikä tulee esiin jo elokuvan monissa isänmaallisissa, sotilaallisissa lauluissa. Sodassa olevien miesten lisäksi myös kotona olevat naiset ja lapset ovat omaksuneet esimerkiksi maanpuolustushengen. Sotilaallisuuden voi myös oppia muiden esimerkin avulla, vaikka tulisikin aluksi heikommista lähtökohdista, kuten epämiehekkään runoilijan hahmo osoittaa. *Niin se on poijaat!* toimiikin itse esimerkkinä siitä, kuinka sotatilassa tulee käyttäytyä – huumorin ja musiikin varjolla tietenkin. Elokuvan *Jees ja just* propaganda sen sijaan suuntautuu ennen kaikkea viholliskuvaan. Sen kuvaus venäläisistä tyhminä ja osaamattomina noudattelee pitkälti aikakauden tyypillistä vihollispropagandaa. Venäläisistä ei ole kerrassaan mitään vastusta suomalaisille, jotka pitävät heitä pilkkanaan läpi elokuvan. Vihollisjoukkojen kaaoksellisuutta korostaa entisestään sen johdossa oleva nainen, joka samalla on elokuvan ainoa vihollinen, jonka voi edes jollain tapaa ottaa tosissaan.

Vakavampaa kuvaa sodasta antaa puolestaan vuoden 1943 *Kirkastettu sydän*, jossa käsitellään ennen kaikkea sodan murheita ja menetyksiä. Siitä on luettavissa hyvin negatiivinen suhtautuminen sotaan: sota koetaan hyvin raskaana ja sen toivottaisiinkin jo loppuvan. Elokuva esittääkin toiveita rauhanajasta ja uskoo, että yhdessä taistelemalla vaikeudet voitetaan, mutta pääosaan nousee silti nykyisten murheiden käsittely. *Kirkastettu sydän* on kuin terapiaa, joka melodraaman kautta antaa katsojalle mahdollisuuden käydä läpi sodan suruja ja itkeä hahmojensa tavoin. Sota on asia, joka on

vain hyväksyttävä, ja samoin siitä johtuvat murheet on vain kestävä. *Kirkastettu sydän* tekeekin sodan menetyksistä lähes uskonnollisen kokemuksen, jossa ihmisten on vain antauduttava korkeampien voimien huomaan saavuttaakseen todellisen sisäisen rauhan ja hyväksynnän, kirkastumisen. Sota itse on kohtalonomainen tapahtuma, jota vastaan on turha pyristellä.

*Kirkastetussa sydämessä* sotaan liittyy myös vahvan isänmaallinen sanoma: sen maailmassa Suomen ja suomalaisuuden merkitys nousee erityisen suureksi tilanteessa, jossa ne ovat uhattuna, eli sodassa. Elokuva perustelee kotimaan puolustamista kansallistunteella, ja näkee sodassa kuolleiden täyttäneen eräänlaisen käskyn, joka on vaatinut äärimmäistä rakkautta isänmaata kohtaan. Myös kotiin jääneille tuo lohtua muistutus siitä, että läheiset ovat taistelemassa Suomen puolesta. Samalla myös sodassa kuolleiden ylväs uhri velvoittaa eloon jääneitä jatkamaan taistelua. Isänmaan rakkaus kokoaa myös kaikki suomalaiset yhteen maansa puolesta sotimaan, kuten nähdään etenkin työläistaustaisen sotilaan hahmossa. Sotatila herättää ihmisten uinuvan kansallistunteen ja tekee heille Suomesta entistä rakkaamman maan. Kuten sota ja siitä juontavat surutkin, myös kriisitilanteessa keskeiseksi nouseva isänmaallisuus on kohtalonomainen tunne, josta suomalainen ei voi irtautua. Arvokkaana ja vakavana elokuvana *Kirkastettu sydän* myös pyrkii nostamaan itsensä kaikenlaisen koruisänmaallisuuden yläpuolelle juhlavalla suomalaisuuden kuvauksellaan.

Lopuksi tarkasteltiin vuoden 1945 elokuvaa *Suomisen Olli yllättää*, jonka kuvaa sotaa eräänlaisesta välitilassa: sota on juuri päättynyt, mutta rauhanaikaan ei olla vielä täysin päästy kiinni. Elokuvassa yhdistyvätkin toisaalta sodasta johtuvien ongelmien ja murheiden läpikäynti, toisaalta taas kannustava ja positiivinen tulevaisuudenusko. Elokuva kuvaa sodan tuntemuksia etenkin rintamalta palaavien nuorten miesten näkökulmasta. Olli Suominen asettuu edustamaan sodan kokenutta sukupolvea, ja hänen kokemansa surut ja moraaliset ongelmat ovat sellaisia, jotka koettiin ajankohtaisiksi myös todellisuudessa. Vaikka sodassa oleminen esiintyy elokuvan alussa etenkin hahmojen näkökulmasta lähinnä kasvattavana ja miehistävänä kokemuksena, menevät sen tuomat ongelmat lopulta positiivisten kokemusten edelle. Rintamalle joutumisen implikoidaan selvästi olevan syy Ollin kokemaan ahdistukseen ja identiteettikriisiin, mutta siitä huolimatta sodan mahdollista vaikutusta häneen myös ikään kuin lievennetään antamalla kurjuudelle muita syitä, kuten ymmärtämättömiä aikuisia. Elokuva myös tarjoaa helpon ratkaisun kaikkiin ongelmiin: oikea suunta elämälle löytyy hyvästä ja moraalisesta käytöksestä.

Ollin henkinen selviäminen sodasta rinnastuu koko maan jälleenrakennukseen, ja samoin sodan uhrauksista löydetään syy parempaan tulevaisuuteen katsomiselle. Tässäkin elokuvassa sodassa kuolleiden nähdään ikään kuin valvovan ja veloittavan eläviä, joilla on raskas jälleenrakennuksen aika edessään. Kuolleiden muiston kunnioittamisesta huolimatta sodan ikävyyydet halutaan kuitenkin

jo unohtaa tulevaisuuden tieltä. Tulevaisuus halutaan nähdä menneisyyttä onnellisempänä, mitä kuvastaa myös Ollin elokuvan lopussa ansaitsema ylioppilaslakki. Sodan tuomista vaikeuksista yli pääsevä Olli on rohkaiseva esimerkki katsojalle ja samalla symboli Suomen selviytymisestä.

Tähän tutkimukseen poimituista sodan aikaisista elokuvista välittyy siis hyvin erilaisia tapoja kuvata sotaa. Sitä saatettiin lähestyä iloisista ja komediallisista lähtökohdista, tai sitten korostaa sen ikäviä puolia ja ongelmia, joita sotaa käyvä maa ja sen ihmiset ovat joutuneet kohtaamaan. Tutkimusaineistossa korostuvat etenkin sodan ikävät puolet, mutta myös hiukan yllättäen sota saattoi elokuvissa myös antaa positiivisen, seikkailullisen kehyksen tapahtumille. Myönteisenä asiana voidaan pitää myös sodan herättämää isänmaan rakkautta ja velvollisuudentuntoa, joka korostuu etenkin *Kirkastetussa sydämessä*. Kiinnostavaa on se, kuinka tässä tutkimuksessa positiivisemmat sotakuvaukset sijoittuvat juonellisesti rintamalle, enemmän tai vähemmän keskelle sotatapahtumia. Sen sijaan elokuvissa, joissa sota on lähes yksinomaan kurjuutta tuottava asia, ollaan pääsääntöisesti kotirintamalla, ja keskiöön nousevat sotilashahmojen sijaan heidän läheisensä tai sodasta palanneet. Pääsyy tähän lienee kotimainen sotilaskomedioiden perinne, jotka siirtyivät rauhanajasta luonnollisesti kuvaamaan myös ajankohtaisempia sotatapahtumia. Takana on myös mitä luultavimmin ollut pyrkimys esittää rintamalla oleminen jollain tapaa iloisempänä asiana niin kotiin jääneille kuin elokuvaa rintamalla huvituskiertueiden yhteydessä seuraaville sotilaille, jottei itse kukin turhaan huolestuisi.

Elokuville toistuu samankaltaisia teemoja sotaan liittyen, oli niiden yleinen sävy sitten komediallinen tai dramaattinen. Isänmaallisuus on keskeinen teema melkein kaikissa niissä. Monissa niistä korostetaan yhteistyön ja toisten auttamisen merkitystä hankalassa tilanteessa sekä omien velvollisuuksien täyttämistä, oli se sitten työntekoa, opiskelua tai yksinkertaisesti surusta yli pääsemistä. Esimerkillisyyteen pyrkiminen sekä tietynlaisen käytöksen ja ihmisten esittäminen ihanteellisina näkyinä monissa niistä. Etenkin vakavammissa, realistisemmissa elokuvissa luodaan toiveikas katse tulevaisuuteen, vaikka ymmärretäänkin, että se vaatii työtä ja kaikkien yhteistä panosta. Komedioissa pyritään ennemminkin keskittymään hetken viihteellisyyteen ja hauskuuteen. Niissä ei juuri luoda toiveita paremman tulevaisuuden suhteen, kenties siksi, ettei niiden iloisessa nykyhetkessä sellaiseen ole tarvetta.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on ollut tarkastella, miltä sota on sota-ajan valkokankaalla näyttänyt. Elokuva on aina syntynyt jossain tietyssä ajallisessa, kulttuurillisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa, ja tämä konteksti myös näkyy siinä. Koska sota on elokuvan tekohetkellä ajankohtainen, konkreettinen asia, kuvataan sitä ehkä eri tavalla kuin kymmenen tai viisikymmentä vuotta myöhemmin tehdyssä sotaelokuvassa. Myös esimerkiksi samasta aiheesta samana aikakautena mutta

täysin eri maassa tehty elokuva olisi varmasti erilainen. Elokuva voikin ilmentää aikakautensa mentaliteettia jopa paremmin kuin muut kulttuurintuotteet, sillä se on perusluonteeltaan kollektiivinen, useiden ihmisten laajalle yleisölle tekemä. Erityisesti sodan kaltaisina kriisiaikoina elokuvan rooli korostuu, koska sille luodaan erilaisia merkityksiä yhteiskunnassa, tässä ensisijaisesti mielten piristäjänä ja propagandana, jotka ovat olleet kaksi tiiviisti toisiinsa kietoutunutta käsitettä.

Elokuva ei kuitenkaan pelkästään suoraan kuvaa aikakauttaan tai sen ajattelumaailmaa – sota ei välttämättä todellisten suomalaisten mielestä ollut esimerkiksi yhtä hauskaa kuin elokuvan *Jees ja just* maailmassa – vaan se saattaa myös aktiivisesti rakentaa maailmasta omia tulkintojaan ja käsityksiään katsojalle tulkittaviksi. Sota oli mahdollista luoda uudelleen elokuvan maailmassa, ja se, millaiseksi se luotiin, ei kuvannut suoraan todellisuutta, vaan ennen kaikkea sen arvoja ja asenteita. Joitain asioita ehkä halutaan korostaa, toiset taas unohtaa, eikä kaikkea välttämättä ole edes sallittua kuvata yhteiskunnan rajoitteiden vuoksi. Tämän tutkimuksen elokuvissa myös näkyy ensisijaisesti yleisö, jolle elokuvat oli suunnattu. Kotimaiseen elokuvaan kuului vahvana tietynlainen kansallisuusajattelu, ja näin ollen elokuvissa näkyy isänmaallisia elementtejä, joiden voi ajatella olevan tunnistettava ja yleisesti arvostettu yleisölle, joka oletusarvoisesti koostui pelkästään suomalaisista. Pitääkin myös muistaa, että elokuvien takana on aina todellisia ihmisiä, jotka ovat tehneet tiedostettuja tai tiedostamattomia valintoja siitä, millainen elokuvasta tulee. Kaiken kaikkiaan siis kotimaiset sota-ajan elokuvat, joissa sota on keskeisessä roolissa, saattoivat olla terapiaa ja propagandaa, joka oli tehty kohdistetusti suomalaiselle yleisölle.



## LÄHTEET JA TUTKIMUSKIRJALLISUUS

### I Elokuvat

*Jees ja just*, 1943. Käsikirjoitus Armas J. Pulla, ohjaus Risto Orko, tuotantoyhtiö Suomi-Filmi Oy.

*Kirkastettu sydän*, 1943. Käsikirjoitus Ilmari Unho (Martta Haatasen romaanin pohjalta), ohjaus Ilmari Unho, tuotantoyhtiö Suomi-Filmi Oy.

*Kulkurin valssi*, 1941. Käsikirjoitus Mika Waltari, ohjaus Toivo Särkkä, tuotantoyhtiö Suomen Filmiteollisuus Oy.

*Niin se on poijaat!*, 1942. Käsikirjoitus Einari Ketola, ohjaus Ossi Elstelä, tuotantoyhtiö Suomen Filmiteollisuus Oy.

*Oi, kallis Suomenmaa*, 1940. Käsikirjoitus Mika Waltari, ohjaus Wilho Ilmari, tuotantoyhtiö Suomen Filmiteollisuus Oy.

*Rykmentin murheenkryyni*, 1938. Käsikirjoitus Toivo Särkkä, ohjaus Yrjö Norta ja Toivo Särkkä, tuotantoyhtiö Suomen Filmiteollisuus Oy.

*Suomisen Olli yllättää*, 1945. Käsikirjoitus Tuttu Paristo, ohjaus Orvo Saarikivi, tuotantoyhtiö Suomen Filmiteollisuus Oy.

## II Internet-lähteet

Kansallisbiografia, [www.kansallisbiografia.fi](http://www.kansallisbiografia.fi). Luettu 18.4.2017

Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/index.html>. Luettu 23.11.2017.

Suomen elokuvasäätiö, [www.ses.fi](http://www.ses.fi). Luettu 12.2.2016.

Suomen kansallisfilmografia, [www.elonet.fi](http://www.elonet.fi). Luettu 1.9.2017.

## III Tutkimuskirjallisuus

Ahlbäck, Anders: *Manhood and the Making of the Military. Conscription, Military Service and Masculinity in Finland, 1917–39*. Ashgate, Farnham, 2014.

Anderson, Benedict, *Kuvitellut yhteisöt, Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Alkuteos: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and spread of Nationalism* (1983). Suom. Kuortti, Joel. Vastapaino, Tampere, 2007.

Bagh, Peter von, *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Otava, Keuruu, 2005.

Eriksson, Jerker A., 'Sota ja sensuuri'. Teoksessa Salmi, Hannu (toim.), *Elokuvahistorian lukukirja*. Turun yliopisto, Turku, 1995, 83–87.

Haikari, Janne, 'Kun sota loppuu mutta velvoitteet jatkuvat. Suomen jälleenrakentaminen Kotiliesi-lehdessä 1940–1941. teoksessa Karonen, Petri & Tarjamo, Kerttu (toim.), *Kun sota on ohi. Sodista selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki, 2006, 266–309.

Hakosalo, Heini, 'Jääkärien mentaliteetti'. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1994, 31–49.

Hemmilä, Ilkka, *Valkohangilta valkokankaille. Talvisodan kulun ja osapuolten kuvaaminen suomalaisissa uutisfilmeissä 1939–1940*. Suomen historian pro gradu-tutkielma, Turun yliopisto, 2017.

Hobsbawm, Eric, *Nationalismi. Alkuteos: Nations and Nationalism since 1780* (2.ed., 1992). Suom. Kunnari, Risto, Sedergrén, Jari & Träskilä, Jussi. Vastapaino, Tampere, 1994.

Holmila, Antero & Mikkonen, Simo, *Suomi sodan jälkeen. Pelon, katkeruuden ja toivon vuodet 1944–1949*. Atena Kustannus Oy, Keuruu, 2015.

Honka-Hallila, Ari, 'Kirkastettu sota'. Teoksessa Uusitalo, Kari (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Edita Publishing Oy, Helsinki, 2002, 258–262.

Honka-Hallila, Ari, 'Laulavan jääkärien mykkä morsian. Teknologia ja elokuvan historia'. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1994, 11–29.

Hänninen, Ville & Karjalainen, Jussi, *Sarjatuulta! Sota-ajan suomalaiset pilapiirroukset ja sarjakuvat*. Jalava, Helsinki, 2014.

Jowett, Garth S. & O'Donnell, Victoria, *Propaganda and persuasion*. Sage Publications, 1986.

Karonen, Petri, Johdanto teoksessa Karonen, Petri & Tarjamo, Kerttu (toim.), *Kun sota on ohi. Sodista selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki, 2006, 9–22.

Kassila, Matti, ''Jees ja just' eli miten toinen maailmansota vaikutti suomalaiseen elokuvaan'. Teoksessa Salmi, Hannu (toim.), *Elokuvahistorian lukukirja*. Turun yliopisto, Turku, 1995, 74–82.

Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka, esipuhe teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1994, 7–8.

Kivimäki, Ville, *Murtuneet mielet. Taistelu suomalaissotilaiden hermoista 1939–1945*. WSOY, Helsinki, 2013.

Kirves, Jenni, ”Päivittäinen myrkkyannoksemme” – sensuuria ja propagandaa jatkosodassa’. Teoksessa Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.), *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Johnny Kniga, Helsinki, 2008, 13–61.

Kleemola, Olli, *Kaksi kameraa – kaksi totuutta? Omat, liittolaiset ja viholliset rintama- ja TK-miesten kuvaamina*. Poliittisen historian pro gradu-tutkielma, Turun yliopisto, 2012.

Koivunen, Anu, *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku, 1995.

Koivunen, Anu, ’Naiskuvat todellisuuden heijastajina ja tuottajina. Tuomari Martan feministinen analyysi’. Teoksessa Kinisjärvi, Raimo, Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi. Katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1994, 71–89.

Korpela, Viljo, *Niin se on poijaat. Viihdetaiteilijat sodissamme 1939–1945*. WSOY, Juva, 1991.

Laine, Kimmo, *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku, 1994.

Laine, Kimmo, *Pääosassa Suomen kansa. Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Jyväskylä, 1999.

Lehtisalo, Anneli, *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiankulttuurina 1937–1955*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, 2011.

Lehtinen, Lasse, *Sodankäyntiä sanoin ja kuvin. Suomalainen sotapropaganda 1939–44*. WSOY, Porvoo, 2006.

Mäkelä, Johanna & Oittinen, Riitta, 'Pyykinpesukurssilta kenttäpesulaan – naisen velvollisuudet sodan ja rauhan aikana'. Teoksessa Katainen, Elina (toim.), *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalihistoriasta*. Suomen historiallinen seura, Helsinki, 1993, 11–42.

Mulari, Heta & Piispa, Lauri, johdanto teoksessa Mulari, Heta & Piispa, Lauri (toim.) *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Turun yliopisto, Turku, 2009, 7–16.

Nurmiainen, Jouko, Johdanto teoksessa Anderson, Benedict, *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Vastapaino, 2007, Jyväskylä, 9–23.

Oinonen, Paavo, *Pitkä matka on Tippavaaraan: Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailut ja Kankkulan kaivolla 1945–1964*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki, 2004.

Pantti, Mervi, *"Kansallinen elokuva pelastettava"*. *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki, 2000.

Pöysti, Lasse, *Lassen oppivuodet*. Otava, Helsinki, 1990.

Salmi, Hannu, *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus Oy, Helsinki, 1993.

Salmi, Hannu, 'Sodan, säännöstelyn ja jälkihoidon vuodet'. Teoksessa Uusitalo, Kari (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Edita Publishing Oy, Helsinki, 2002, 19–23.

Salmi, Hannu, *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turun yliopisto, Turku, 1999.

Sedergren, Jari, 'Elokuva, sota ja etnisyys'. Teoksessa Kivimäki, Ari, Pantti, Mervi & Sedergren, Jari (toim.), *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Turun yliopisto, Turku, 1999, 26–34, A.

Sedergren, Jari, *Filmi poikki. Poliittinen elokuvasesuuri Suomessa 1939–1947*. Suomen historiallinen seura, Helsinki, 1999, B.

Sihvonen, Jukka, 'Suomisen perhe-elokuvat'. Teoksessa Uusitalo, Kari (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Edita Publishing Oy, Helsinki, 1999, 666–669.

Tepora, Tuomas, "'Elävät vainajat" – kaatuneet kansakuntaa velvoittava uhrina'. Teoksessa Näre, Sari & Kirves, Jenni (toim.), *Ruma sota. Talvi- ja jatkosodan vaiettu historia*. Johnny Kniga, Helsinki, 2008, 103–129.

Tepora, Tuoma, *Sinun puolesta elää ja kuolla. Suomen liput, nationalismi ja veriuhri 1917–1945*. WSOY, Helsinki, 2011.

Uusitalo, Kari, *Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Suomen elokuvasäätiö, Vammala, 1977.

Uusitalo, Kari, 'Suomalainen elokuvatuotanto 1942–1947. Taustaa ja tosiasioita'. Teoksessa Uusitalo, Kari (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Edita Publishing Oy, Helsinki, 2002, 25–39.